Grundlagen

des

mehrstimmigen Satzes

(Harmonielehre)

von

Wilhelm Klatte

1 9 2 2

Musikverlag „Eos" G. m. b. H., Berlin SW 61

Bellealliancestraße No. 3

Inhaltsübersicht

Seite

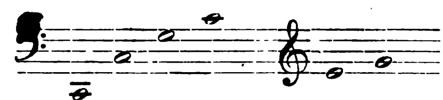
I.

Einleitung. — Drei Grundsätze. — Vierstimmigkeit. — Die authentische Kadenz. — Stamm- oder Urbewegung. — Die plagale Kadenz. — Die Funktionen. — Stamm- und Umlagerungsbewegung. — Selbständigkeit und Gleichwertigkeit der Stimmen (reale Vierstimmigkeit).

Die Lehre von der Tonsprache (die musikalische Grammatik) hat — als wichtigste Aufgabe — die Frage zu beantworten, unter welchen Bedingungen mehrere gleichzeitig erklingende Stimmen vom Gehör aufgefaßt, vom Tonempfinden des musikalischen Menschen ergriffen werden können.

Die Fähigkeit des Ohres, in der Musik ein Mehreres gleichzeitig und mit gleichmäßiger Deutlichkeit zu vernehmen (im allgemeinen besitzt das Ohr diese Fähigkeit nicht) scheint letzten Endes auf die Tatsache zurückzugehen, daß schon im einzelnen Ton ein Mehrfaches vernommen wird, ja, daß ein Schall überhaupt erst dann als musikalisches Phänomen, als „Ton" empfunden wird, wenn er ein geregelt Vielfaches darstellt.

In der sogenannten „Obertonreihe" tritt uns dieses geregelt Vielfache entgegen:



1 2 3 4 5 6 usw,

Der erste Oberton (Ton Nr. 2) wird als mit dem *Wurzelton* (Nr. 1), dessen *reine Oktave* er ist, identisch, lediglich einer höheren Klangregion angehörend, empfunden; er verschmilzt mit ihm vollkommen. Ebenso die Töne Nr. 4, 8, 16 usw. Der zweite Oberton (Ton Nr. 3) stellt die *reine Quinte* zum Wurzelton dar; er verschmilzt mit dem Wurzelton noch im hohen Grade, wird aber doch bereits als von ihm unterschiedener Klang wahrgenommen. Noch selbständiger tritt der Ton Nr. 5 (der vierte Oberton) hervor; seine klangliche Verschmelzung mit dem Wurzelton, dessen *große Terz* er bildet, ist merklich geringer, als die des ersten unterschiedenen (differenten) Tones, der reinen Quinte.

Der Wurzel- (Basis-, Fundaments-) Ton, dessen reine Quinte und dessen große Terz (also der Wurzelton mit den klanglich selbständig hervortretenden beiden ersten differenten Obertönen) schließen sich zu einem Gebilde zusammen, das trotz seiner Dreiheit vom Ohr als *Einheit* aufgenommen wird. Wir hören nicht drei Klänge, sondern *einen* Dreiklang und nennen diese „harmonische Einheit" einen *Akkord*.

Erster Grundsatz:

Das Ohr ist im allgemeinen geneigt, einen jeweils tiefsten Ton als Wurzelton aufzufassen.

Zweiter Grundsatz:

Ein Ton wird in seiner Eigenschaft als Wurzelton (Basiston) bestätigt, wenn über ihm der Klang seiner reinen Quinte erscheint oder vom Ohr als möglich angenommen werden kann. Das wirkliche oder dem Ohr als möglich erscheinende Erklingen von Basiston und reiner Quinte (der beiden „Keimblätter der harmonischen Einheit") ist die Voraussetzung für die Auffassung eines selbständigen Akkordgebildes.

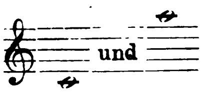
Dritter Grundsatz:

Durchaus eindeutig ist an sich jedoch kein Zusammenklang; jeder hat nur einen klanglichen Wahrscheinlichkeitswert, der durch den Zusammenhang mehr oder minder bestimmt als wirklich bestätigt, oder unmöglich gemacht, vom Ohr abgelehnt wird. Die Entscheidung trifft das musikalische Gehör instinktiv, blitzschnell und nicht selten über beträchtliche Klangreihen hinweg*).

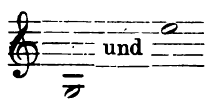
Es hat sich als in vieler Beziehung vorteilhaft erwiesen, die musikalische Sprachlehre am vierstimmigen Satz zu üben, und zwar vorwiegend am vierstimmigen Gesangssatz.

Soll das bisher gefundene Tonmaterial für Baß, Tenor, Alt und Sopran Verwendung finden, so muß einer der drei Töne zweimal erscheinen, „verdoppelt" werden. An sich ist jeder von ihnen zur Verdoppelung geeignet; am natürlichsten will es zunächst erscheinen, den Basiston zweimal zu verwenden, und es bleibt daher für die allerersten Übungen Vorschrift, Dreiklänge ausschließlich in der normal geltenden Form mit verdoppeltem Basiston zu verwenden.

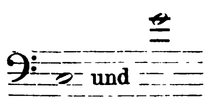
Bei der Zuweisung der Töne an die einzelnen Stimmen sind deren Grenzen zu beachten, sie liegen beim Sopran etwa zwischen



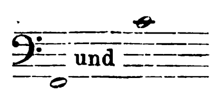
, beim Alt zwischen



, beim Tenor zwischen



, beim Baß zwischen



.

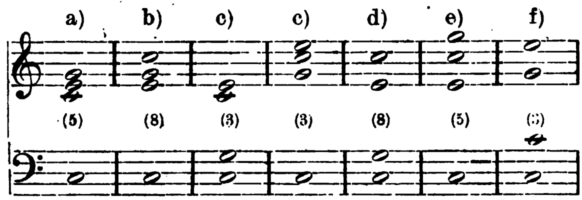
Sopran, Alt und Tenor heißen Oberstimmen; Alt und Tenor für sich nennt man außerdem Mittelstimmen im Gegensatz zu den Außenstimmen Sopran und Baß.

Der Abstand zwischen je zwei benachbarten Oberstimmen soll einstweilen eine Oktave nicht überschreiten. Der Baß darf sich vom Tenor

---

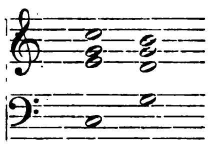
*) Bedeutung und Wichtigkeit namentlich dieses Grundsatzes werden erst aus späteren Betrachtungen erhellen.

weiter entfernen. Beträgt der Abstand des Tenors vom Sopran nicht mehr als eine Oktave, so hat man die enge Lage; ist der Abstand größer, so spricht man von weiter Lage. Der im Sopran liegende Ton des Dreiklangs bestimmt weiterhin die Bezeichnung der Lage. Die harmonische Einheit c, e, g erscheint also bei

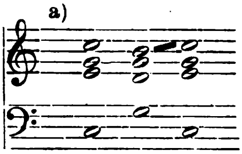
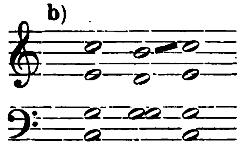


a) in enger Quintlage, b) in enger Oktavlage, c) in enger Terzlage, d) in weiter Oktavlage usw. (Anmerkung 1).

Basiston und reine Quinte sind nicht nur die Keimblätter der harmonischen Einheit (Grundsatz 2), sie ergeben auch Grundlage und Triebkraft für die musikalische Bewegung. Zu dem Wurzelton c gehört die reine Quinte g. Macht man diesen Ton g zum Basiston einer neuen harmonischen Einheit, so ergibt sich der Dreiklang g h d. Lassen vier Stimmen zunächst den Akkord auf c erklingen, um dann in die harmonische Einheit auf g überzutreten, so geht dieser Vorgang zweckmäßig in der Weise vor sich, daß der Baß von Basiston zu Basiston schreitet, während die drei oberen Stimmen in die ihnen zunächst liegenden Bestandteile der neuen harmonischen Einheit hinübergleiten:

1. 

Das Ohr empfindet dieses Schreiten der Stimmen als durchaus „natürlich“, haftet aber an dem Verlangen nach einer weiteren Bewegung, nämlich zurück zu den Ausgangstönen:

2. a)  (oder in weiter Lage b) )

Erst jetzt wird das Ganze als etwas Abgeschlossenes empfunden, als eine gerundete musikalische Formel, als eine Kadenz. Der zweite Akkord erzwingt sozusagen die Wiederkehr des ersten, übt also gewissermaßen eine Herrschaft über ihn aus und heißt deshalb auch die Dominante (D), während der Ausgangs- und Endakkord die Tonika (T) genannt wird. Diese letztere verkörpert die Ruhe oder die „Normalspannung“; die D ist der Ausdruck erhöhter Spannung mit vorwärtstreibender Tendenz. Der Bewegungstrieb macht sich am stärksten geltend in der Terz der D, die

dem Grundton der T am nächsten liegt und zu ihm hinleitet; man nennt sie daher Leitton. Die ganze Kadenz, die also in Buchstaben T D T zu bezeichnen wäre, heißt Grund- oder authentische Kadenz.

Vergleicht man die Bewegungen der einzelnen Stimmen in der authentischen Kadenz miteinander, so bemerkt man, daß jede Stimme eine andere Entfernung durchmißt: Der Baß macht einen Quintsprung; der Tenor einen Ganzton-Schritt; der Sopran einen Halbton-Schritt. Für die Bewegung des Alt bleibt eine Entfernung, die äußerlich gleich Null ist; der Bedeutungswechsel jedoch, den das „liegenbleibende" g in Beispiel 2a durchmacht (es ist erst reine Quinte der betreffenden harmonischen Einheit, erhält dann Grundtonbedeutung und kehrt hierauf in die Rolle der reinen Quinte zurück) wird als eine Art innerer (immanenter) Bewegung empfunden.

Hinsichtlich der Bewegungsrichtung ergibt sich eine Übereinstimmung nur zwischen zwei Stimmen, im Beispiel 2a zwischen Sopran und Tenor; sie gehen in gleicher Bewegung. Mit Bezug auf den liegenbleibenden Alt führen sie Seitenbewegung aus, während der Baß zu ihnen (und sie zu ihm) Gegenbewegung innehält.

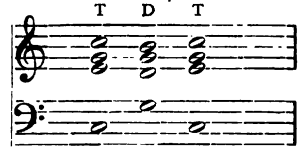
Die authentische Kadenz in der Stamm- oder Urbewegung weist also im allgemeinen sämtliche Bewegungsmöglichkeiten auf, die für die Entwicklung musikalischer Linien überhaupt zu Gebote stehen: Sprung, Ganztonschritt, Halbtonschritt, liegender Ton; — gleiche Bewegung, Seitenbewegung, Gegenbewegung.

Aufgabe: Die authentische Kadenz ist, beginnend in allen Lagen, eng und weit, aufzuschreiben und zu spielen, und zwar beginnend mit den verschiedensten tonischen Akkorden.

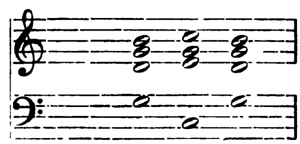
Die als Beispiel 2 notierte Kadenz möge als Formel mit a—b—a bezeichnet werden. Ein Versuch am Instrument oder mit Hilfe von Singstimmen ergibt, daß auch die Verbindung b—a—b eine klanglich überzeugende, „musikalisch logische" Formel darstellt, mag schon ihre Wirkung weniger Zwingendes haben, als die der ersten Kadenz. Dabei ist zu beobachten, daß die beiden harmonischen Einheiten jetzt in ganz neuer Be-

T D T

3.



a b a

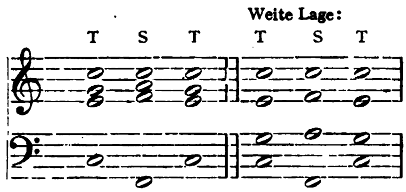


b a b

leuchtung erscheinen: Die Tonika-Wirkung ist auf b übergegangen, dem jetzt die „Normalspannung" eignet, während a zwischen

beiden vermittelnd steht, zu vergleichen der D in der ursprünglichen Kadenz, jedoch nicht mit erhöhter, sondern eher mit verminderter Spannungswirkung. Bemerkenswert ist ferner, daß diese neuartige D ihren Grundton nicht eine reine Quint **über** dem Grundton der T hat, sondern eine reine Quint darunter. Man nennt sie **Unter-** oder **Sub-Dominante** (S); die so gefundene neue Formel heißt abgeleitete oder **plagale Kadenz**. Sie gehört im gegebenen Beispiel, da die erste und die dritte harmonische Einheit als T auf G empfunden werden, dem G-Tongebiet an. Nach C übertragen würde demnach die Kadenz lauten:

4.
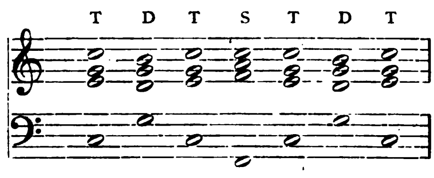


Aufgabe: Die plagale Kadenz ist von verschiedenen Akkorden (als Tonika) aus zu spielen und zu notieren, und zwar in allen Lagen.

T, D und S heißen musikalische „**Funktionen**“; man spricht von der tonischen, dominantischen und subdominantischen Funktion. Jeglicher musikalische Klang ist auf eine der drei Funktionen zurückzuführen; ihre Beziehungen zueinander bilden die Grundlage der „musikalischen Logik“.

Authentische und plagale Wirkungen können in einem Musikstück beliebig abwechseln oder wiederkehren; Häufigkeit und Aufeinanderfolge ihrer Anwendung werden lediglich von Ausdrucksabsichten und den Geboten des guten Geschmacks bestimmt.

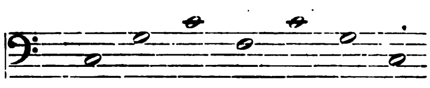
Die Basistöne der D und S stets eine Quinte über bzw. eine Quinte unter dem tonischen Fundamentston erscheinen zu lassen, würde den Baß jedes melodischen Flusses berauben. Dominant- wie Subdominantgrundtöne erklingen daher, je nach Zweckmäßigkeit, in ursprünglicher Entfernung vom tonischen Grundton oder um eine Oktave versetzt; auch der tonische Basiston selber wechselt in entsprechender Weise seine Höhenlage. Es ist leicht ersichtlich, daß der Baß des folgenden Beispiels:

5a.
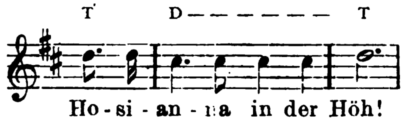


seinen Zwecken ebenso gerecht wird, dabei aber in bezug auf melodische Zeichnung gewinnt, wenn die einzelnen Töne etwa folgendermaßen angeordnet werden:

5b.
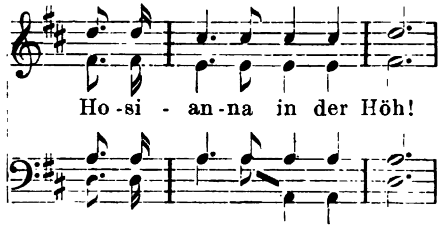


Wird ein und dieselbe harmonische Einheit mehrfach nacheinander gebraucht, so kann die Oktavversetzung des Basistones mit Vorteil verwendet werden. Folgendes Melodiestückchen zum Beispiel ist unter Benutzung des bisher besprochenen Materials nur so vierstimmig einzukleiden,



wie die darüber gesetzten Funktionsbuchstaben andeuten. Wie sehr der Baß an Ausdruck bei folgender Setzweise gewinnt:
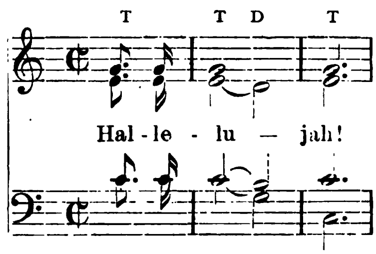
6.



das tritt besonders zutage bei der Ausführung des Beispiels durch klingende Stimmen (statt am Klavier).

Der Bedeutungswechsel eines liegenbleibenden Tones (vgl. S. 8 Abs. 2) braucht nicht durch jedesmaliges Anschlagen oder Angeben gestützt zu werden:

7.
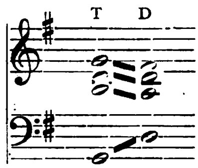


Aufgaben: Seite 295. — Die Bässe und Oberstimmen sind vierstimmig zu setzen. Die eingeklammerte Ziffer über der ersten Note jeder Baßaufgabe deutet an, mit welchem Bestandteil des tonischen Dreiklangs der Sopran zu beginnen hat. Ob enge oder weite Lage zu wählen ist, entscheidet die Zweckmäßigkeit. — Die Baßaufgaben Nr. 1—3 sind nach der Ausarbeitung in rhythmische Form zu bringen nach Art der anderen Aufgaben.

Die in den Beispielen 2 und 4 gegebenen ursprünglichen Formen der authentischen und plagalen Kadenz zeigen in den einzelnen Stimmen die Ur- oder Stammbewegungen (St): Der Baß schreitet von Grundton

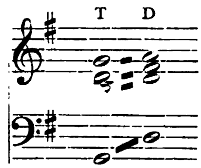
zu Grundton; die Oberstimmen gleiten jeweils in die ihnen zunächst gelegenen Töne der folgenden harmonischen Einheit hinüber.

Die Verständlichkeit und der Eindruck des Musikalisch-Logischen sind nicht durchaus an diese Stammbewegung gebunden. Beginnt man z. B. eine authentische Kadenz mit der Oktavlage der T, so kann der Sopran, statt sich in den Leitton nach abwärts zu wenden, und damit also einen Halbtonschritt auszuführen, auch mit einem Ganztonschritt aufwärts gehen und so die Quinte des Dominantklanges erreichen. Für den Alt, der in der Stammbewegung liegen blieb (nur einen Bedeutungswechsel erfuhr; siehe S. 8 Abs. 2) wird auf diese Weise der Leitton frei, und der Tenor, dessen ursprünglicher Zielton nunmehr vom Sopran in Anspruch genommen wurde, springt in den vom Alt verlassenen Ton. Statt der Stammbewegung vollführen die Oberstimmen jetzt eine Umlagerungsbewegung (U):

Stammbewegung (St):
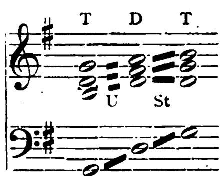
8. 

Umlagerungsbewegung (U): *)

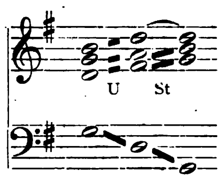
9. 

Von der so erreichten Lagerung der D-Harmonie zu der Ausgangsform (Oktavlage) der T zurückzukehren, wäre wohl möglich, würde aber die Maßnahme der Umlagerungsbewegung bei der Fortschreitung von der T zur D zwecklos erscheinen lassen: man hätte sich zur Erreichung dieses Ergebnisses besser der Stammbewegung bedient; der sozusagen durch „besonderen Kraftaufwand“ erreichte Leitton (im Alt) will überdies zu seinem Ziele gelangen.

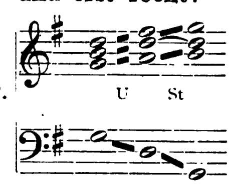
Daher:

10. 

ebenso:

11. 

und erst recht:
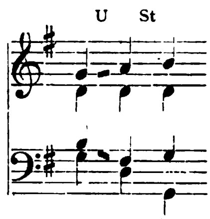
12. 

Dem kritischen Ohr entgeht nicht, daß in den Beispielen 10 und 12 dem Sopran durch die Umlagerungsbewegung ein größerer melodischer Gewinn zuwächst, als in Beispiel 11 (Anmerkung 2).

Es ist aber nicht nötig, vielfach sogar nicht ratsam, alle Oberstimmen zu gleicher Zeit an der Umlagerungsbewegung teilnehmen zu lassen; sie kann mit guter Wirkung z. B. auf Sopran und Tenor beschränkt bleiben:

---

*) In den Notenbeispielen wird die Stammbewegung durch lange, die Umlagerungsbewegung durch kurze Führungsstriche bezeichnet.
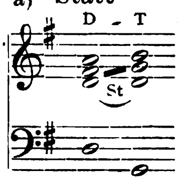
13. 

(Bach, Nr. 64 und 282, Anfang)
(Anmerkung 3).

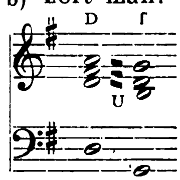
Hier wendet sich der Tenor zu dem Ton (fis), der in der Stammbewegung dem Sopran zugekommen wäre, während dieser den Ton des Tenors ergreift; der Alt verhält sich der Stammbewegung entsprechend. Es ergibt sich auf diese Weise ein Übergang von der engen in die weite Lage.

Beim Schreiten von der D zur T wird die Umlagerungsbewegung häufig in folgender Form verwendet:
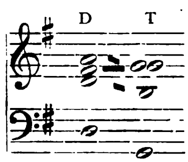
14. a) Statt



b) hört man:

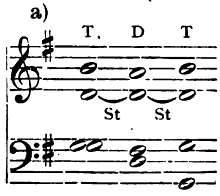


Der Leitton wird dabei „aus seiner Bahn gedrängt“, wodurch der Alt entschieden eine melodische Einbuße erleidet. Man bedient sich dieser Bewegungsform vornehmlich an abschließenden Stellen, die es wünschenswert erscheinen lassen, daß der tonische Dreiklang vollständig erklingt. (Bach, Schlüsse von Nr. 1, 2, 5, 6 und zahlreiche weitere Stellen.) Wo hierauf kein Gewicht gelegt wird, bleibt die Umlagerung auf Sopran und Tenor beschränkt; der Alt geht den Weg der Stammbewegung und der tonische Dreiklang tritt demgemäß mit drei Grundtönen und ohne Quinte auf (Beispiel 15), in einer Form übrigens, der keinerlei Unklarheit hinsichtlich ihrer Bedeutung anhaftet (vgl. Grundsatz II).

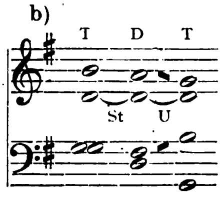
15. 

In der weiten Lage will die lediglich von Sopran und Tenor vollführte Umlagerungsbewegung von der Quintlage der D aus weniger naheliegend erscheinen; sie kann aber auch hier sehr vorteilhaft verwendet werden:

16. a)



b)
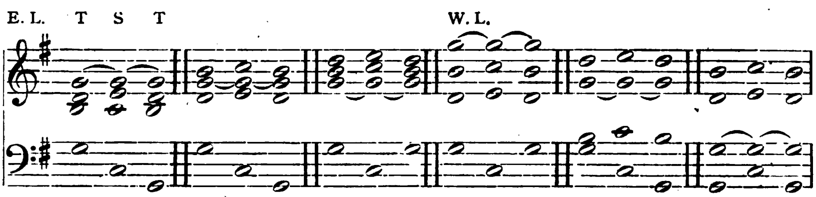


Der hier vom Tenor gesungene Leitton wird in diesem Falle nicht, wie in Beispiell 4b, „aus seiner Bahn gedrängt“, seinem Streben wird vielmehr in der ihm gemäßen Richtung nachgegeben; er „überspringt“ jedoch sein Ziel (das er gewissermaßen „an den Sopran abgetreten“ hat, weswegen er den von jenem verschmähten Ton bringt), befremdet damit das musikalische Empfinden aber keineswegs, trägt vielmehr einen offenbaren melodischen Gewinn davon. (Bach, Nr. 9, Schlußtakt; 27 Takt 4 und 10; 101 Takt 4; 179 Takt $^2/_3$ u. a.). — Folgerichtig gelangt man übrigens hier von der weiten in die enge Lage.

Umlagerungsbewegungen für die plagale Kadenz, wobei gleichfalls die drei Oberstimmen oder nur ihrer zwei statt in den aus der Stammbewegung sich ergebenden nächstgelegenen Ton in den zweitnächsten schreiten, sind hiernach leicht abzuleiten:

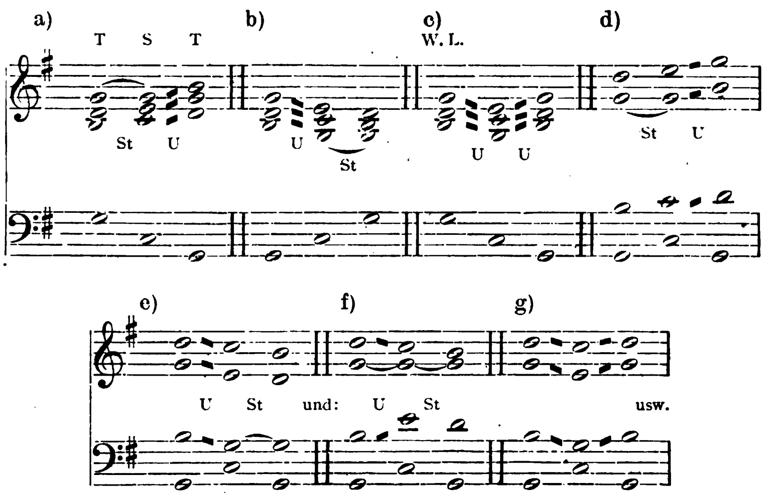
Stammbewegung:

17.



Umlagerungsbewegungen:
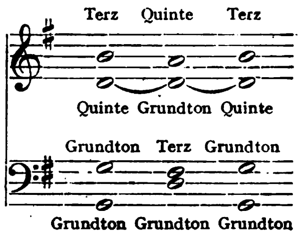
18.



Der Versuch, mit allen drei Oberstimmen eine Umlagerungsbewegung in den drittnächsten (statt wie bisher in den zweitnächsten) Ton auszuführen, wird die Begrenztheit der Möglichkeiten dieser Bewegung zeigen.

In der Stammbewegung der authentischen wie der plagalen Kadenz bringt nur der Baß unausgesetzt Töne von einerlei (nämlich Grundton-) Bedeutung; in allen Oberstimmen wechselt die Bedeutung, die die einzelnen Töne für ihren jeweiligen Akkord haben, fortwährend.

19.



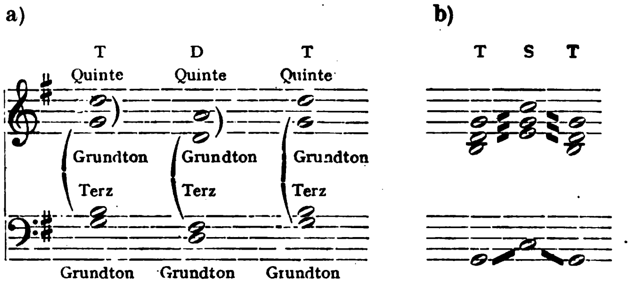
Die Beispiele 16b und 18f, in denen der Tenor von Terz zu Terz schreitet, beweisen, daß der melodische Ausdruck nicht an solch unausgesetzten Bedeutungswechsel gebunden ist; er kann jedoch durch Mangel an Bedeutungswechsel beeinträchtigt werden,

1. wenn zwei Stimmen, die Töne von einerlei Bedeutung bringen, fortschreiten zu Tönen, die abermals einerlei Bedeutung haben (reine Oktaven); in diesem Falle geht das Empfinden dafür, daß es sich um zwei Stimmen handelt, völlig verloren: die Selbständigkeit einer der beiden Stimmen ist vernichtet;
2. wenn zwei Stimmen ebenfalls ohne Bedeutungswechsel ihrer Töne fortschreiten, aber Töne von verschiedener Bedeutung singen, die zwar nicht, wie es bei der Oktave der Fall ist, vollkommen in eins verschmelzen, deren Verschmelzungsgrad aber dem der Oktave ziemlich nahe kommt (reine Quinten); in diesem Falle wird die eine der beiden Stimmen zwar nicht um ihre Selbständigkeit gebracht — sie geht schon ihren eigenen Weg — wohl aber verliert sie, infolge des hohen Verschmelzungsgrades, an Kraft, sich gegen die andere zu behaupten: die melodische Gleichwertigkeit mit dieser geht verloren.

Die reale Vierstimmigkeit verträgt weder das eine noch das andere. Unter realen Stimmen — und nur um diese handelt es sich beim Studium der musikalischen Grammatik! — versteht man Stimmen, die jeden Augenblick selbständig und im eben ausgeführten Sinne einander gleichwertig sind. Es ergibt sich somit von selbst, daß Stimmfortführungen in reinen Oktaven und reinen Quinten in unseren Arbeiten kaum vorkommen können —, in Oktaven nie, in Quinten überall da nicht, wo die Möglichkeit fehlt, der nachteiligen hohen Verschmelzung in Quinten gehender Stimmen Abbruch zu tun, also die melodische Gleichwertigkeit trotz der gefährlichen Fortschreitung zu erhalten.

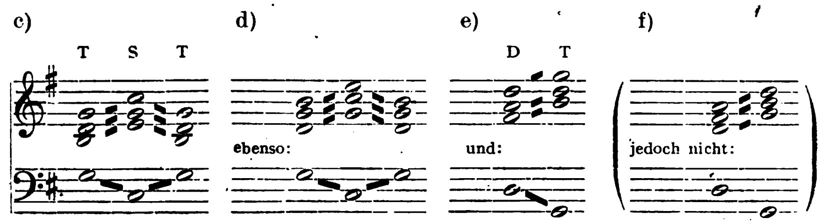
Daß es solche Möglichkeiten gibt und daß bei ihrer Ausnutzung Fortschreitungen in reinen Quinten auch im sauberen vierstimmigen Satz durchaus einwandfrei sind, wird sich später zeigen.

Stimmführungen wie diese:

20.


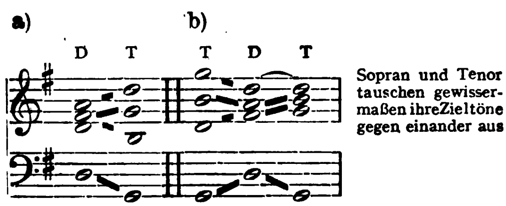
widerstreben also dem Sinn der realen Vierstimmigkeit.

Die Führung der Oberstimmen im Beispiel 20b ist allenfalls dadurch möglich zu machen, daß im Baß Gegenbewegung beobachtet wird:

20.


Die Wirkung geht dann allerdings mehr von den senkrechten Tongruppierungen (den Akkorden) aus, als von den wagerechten Tonfolgen (den Stimmen). Eine wichtige Aufgabe der musikalischen Sprachlehre bleibt aber, den Sinn für fließenden stimmigen Satz zu pflegen.
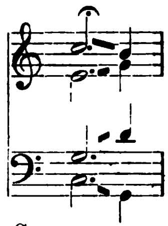
Wenn nur zwei Oberstimmen Umlagerungsbewegung in den drittnächsten Ton ausführen, die dritte aber in Stammbewegung weitergeht (vgl. S. 11 Abs. 5), so sind — ohne Gefahr der bloßen akkordischen Wirkung — auch Fortschreitungen von Quinte zu Quinte und selbst von Grundton zu Grundton, möglich, wenn dabei der Baß in Gegenbewegung zu der gefährdeten Stimme gehalten ist:

21.


c)

Bach Nr. 11, Takt 8.

21.



Alt und Tenor tauschen ihre Zieltöne gegen einander aus.
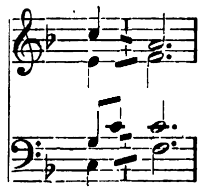
C: T D

Am Schlusse des Chorals Nr. 74 (und an anderen Stellen) schreibt Bach:

d)

D T
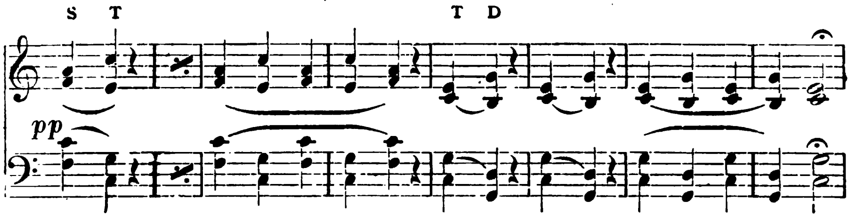
21.



Der Tenor springt von der Quinte der D in die Quinte der T, und zwar in gleicher Bewegung mit dem Baß. Dadurch jedoch, daß er mit der Vorausnahme der tonischen Quinte rhythmisch aus dem Gefüge heraustritt, wahrt er seine melodische Gleichwertigkeit mit den anderen Stimmen, seine Realstimmigkeit (vgl. Bach Nr. 98, Schluß!).

Anders liegt der Fall in folgenden Takten aus einer Mazurka von Chopin (op. 24 Nr. 2):

S T T D

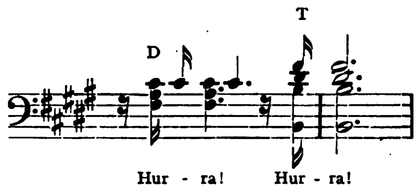


Hier geht der Tenor von Quinte zu Quinte, ohne Gegenbewegung zum Baß innezuhalten, also ohne der Gefahr für die melodische Linie zu begegnen. Er verliert auf diese Weise an „gesanglicher Kraft"; seine melodische Energie ist durch die gleichbleibende, hochgradige Verschmelzung seiner Töne mit denen des Basses unterbunden. Der Tonsetzer erstrebt hier indessen keine Realstimmigkeit für den Tenor; er läßt sie bewußt zugunsten der mehr „akkordischen Wirkung" zurücktreten, wie das in der Instrumentalmusik (weit seltener in der Gesangsmusik) gelegentlich vorkommen kann. (Anmerkung 4.)

Von der Stammbewegung zwischen der Tonika und einer der Dominanten (und umgekehrt) läßt sich also eine ganze Reihe Umlagerungsbewegungen ableiten. Diese Ableitungsmöglichkeit wird begrenzt durch die Rücksicht auf die Realität (Selbständigkeit und Gleichwertigkeit) der Stimmen (IV. Grundsatz).

Später wird die Vierstimmigkeit nicht mehr ausschließlich durch Verdoppelung des Grundtones eines Dreiklangs hergestellt, sondern auch die doppelte Quinte, wie doppelte Terz Verwendung finden. Es ergeben sich dann wohl äußerlich, jedoch nicht grundsätzlich neue Möglichkeiten der Stimmführung. Am Schlusse von Webers „Schwertlied" heißt es z. B.:

22.
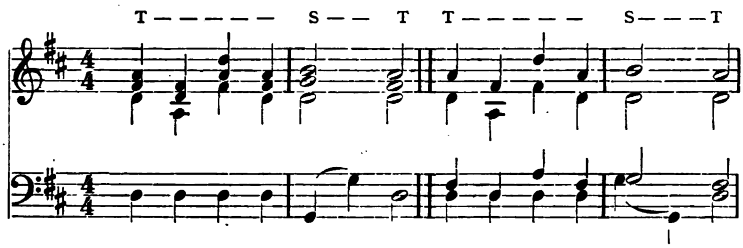


Der Baß geht von Grundton zu Grundton, die Oberstimme von Quinte zu Quinte in Umlagerungsbewegung. Diese ist jedoch nicht (nach Art des Beispiels 21a) lediglich deshalb einwandfrei, weil die Mittelstimmen Stammbewegung ausführen und daneben Gegenbewegung mit dem Baß beobachtet ist, sondern die Oberstimme macht hier im Grunde die Umlagerungsbewegung deshalb, um (sozusagen) ihren „angestammten Platz" zu erreichen: Das cis der Oberstimme (in diesem Falle des I. Tenors eines Männerchores. — Anmerkung 5) steht nur an Stelle des fis der normalen Grundtonverdopplung (S. 6 Abs. 5):

23.
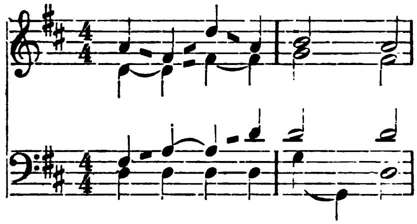


Eine Art Umlagerungsbewegung entsteht auch, wenn die Oberstimmen von einem Ton zum andern einer gleichbleibenden harmonischen Einheit springen (denn Schritte kann es da ja nicht geben). Soll dabei die einmal angefangene enge oder weite Lage gewahrt bleiben, so müssen alle drei Oberstimmen unausgesetzt an der Umlagerung teilnehmen. Z. B.:

24.



Trotz der starken Bewegung gewinnen die Mittelstimmen hier nichts an melodischem Ausdruck; alle melodische Kraft hängt am Sopran, das übrige wirkt „akkordisch". (Auch das kann natürlich gelegentlich vom

Tonsetzer beabsichtigt sein. Vgl. Bach Nr. 179 Anfang, wo diese Setzweise vortrefflich den Textesworten „Wachet auf!“ entspricht.) Läßt man dagegen immer nur je zwei Stimmen an der Umlagerung teilnehmen, die dritte aber währenddem in gleichbleibender Bedeutung verharren, so ergeben sich melodischere Wirkungen in den Mittelstimmen:

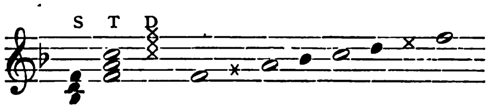
25.  (Anmerkung 6.)

Aufgaben: Seite 295. — Die Bässe sind vierstimmig auszuarbeiten mit Umlagerungen sowohl innerhalb der engen oder weiten Lage, als auch unter Wechsel von eng und weit. Die Umlagerungsbewegungen sind nur da vorzunehmen, wo „Führungsstriche“ darauf hinweisen. Wenn nicht alle drei Oberstimmen an der Umlagerungsbewegung teilnehmen, bleibt die Richtung des Führungsstriches selbstverständlich nur für den Sopran verbindlich. — Die Funktionsbuchstaben sind sorgfältig über den Sopran zu setzen. [Zum Zwecke des lehrreichen Vergleichs löse man die Aufgaben auch unter ausschließlicher Verwendung der Stammbewegung.] — Die Soprane lassen hinreichend deutlich erkennen, wo bei gleichbleibender Harmonie oder bei Funktionswechsel Umlagerungsbewegungen zu verwenden sind. An den mit einem Sternchen bezeichneten Stellen der Aufgabe 2 soll durch Umlagerung in den Mittelstimmen die Bewegung beibehalten werden.

II.

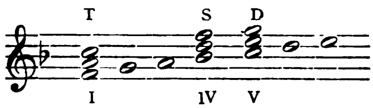
Stammtonreihe. — „Stufen.“ — Tonart. — Die dreiteilige Kadenz. — Gegenbewegung zwischen S und D. — Gegen- und Umlagerungsbewegung.

Der aufgereihte Tonbestand der drei harmonischen Einheiten, die uns als Tonika, Dominante und Subdominante entgegentreten, ergibt die Stammtonreihe (Tonleiter):

26. 

Der Basiston der tonischen Harmonie bildet natürlich den Anfangston der Reihe. Der Umstand, daß die Wurzeltöne der Subdominante und Dominante die vierte und fünfte Stelle innehaben, ist sachlich nicht von Belang, gestattet aber, die harmonischen Einheiten der S und D kurzweg

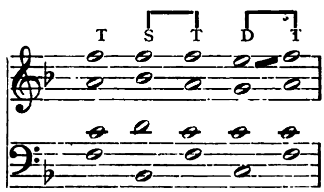
vierte und fünfte „Stufe“ (IV. V.) zu nennen, wie der Akkord der Tonika abgekürzt wohl als „erste Stufe“ (I.) bezeichnet wird.

27. 
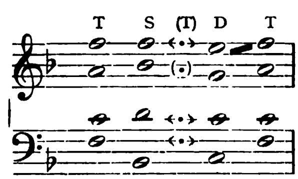
Bei der Verwendung dieser Bezeichnungen lasse man nicht außer acht, daß keinerlei Unterlage dafür vorhanden ist, auch in den übrigen vier Tönen der Leiter Wurzeltöne harmonischer Einheiten zu erblicken, demgemäß etwa Akkorde der zweiten, dritten, sechsten und siebenten „Stufe“ als ohne weiteres gegeben anzunehmen und sie wie gleichgeartete Gebilde neben die I., IV. und V. „Stufe“, die Repräsentanten der drei Hauptfunktionen, zu stellen.

Die Tonika nebst den beiden Dominanten sind die drei Stützen für den Begriff „Tonart“, in dem also die Beziehung der beiden Dominanten zur Tonika, oder die Wechselbeziehung der drei Funktionen beschlossen liegt. Keine dieser drei Funktionen ist zu entbehren bei der Herstellung jenes Zusammenhanges, durch den allein eine harmonische Einheit zu klanglicher Eindeutigkeit gelangt (siehe Grundsatz III).

Will man einen solchen Zusammenhang bilden, so werden die beiden Kadenzen, in denen sich Dominante und Subdominante neben die Tonika gestellt haben, am wirkungsvollsten so aneinander zu reihen sein, daß der abgeleiteten (plagalen) Kadenz die kräftigere, schlüssigere Urkadenz (die authentische) folgt:
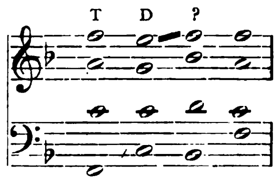
28. 

Die Kraft des Leittons äußert sich so an günstigster Stelle. Das wird noch deutlicher hervortreten, wenn die mittlere Tonika gänzlich fortfällt, Subdominante und Dominante also unmittelbar einander folgen:

29. 
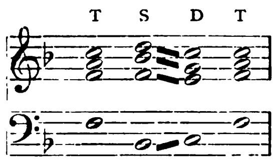
In dieser neuen Formel entbehrt man die zwischen den beiden Dominanten entfernte Tonika keineswegs; das Ganze schließt sich vielmehr zu einer einheitlichen Formel zusammen, läßt seine Ableitung aus der Zusammenstellung zweier Kadenzen nicht mehr empfinden. Wenn in dieser dreiteiligen Kadenz (so zu bezeichnen, weil alle drei Funktionen

darin beschlossen sind) die Reihenfolge der Dominanten eine umgekehrte wäre, so machte der Leitton nicht den Fundamentston der Tonika zum Ziel seines Strebens, sondern den klanglich unwichtigsten Ton (vgl. S. 12, Abs. 3) einer harmonischen Einheit, mit der sein Akkord von Haus aus nichts zu schaffen hat. Das entgeht dem musikalisch-logischen Gefühl nicht. Es findet sich aber gleichwohl auch mit dieser Folge ab:

30. 

auf Grund welcher Möglichkeiten das geschieht, wird später erörtert werden. Einstweilen gilt die Folge S—D—T, und nur diese, als streng verbindlich.

Dominante und Subdominante sind gewissermaßen die beiden Pole zum Zentrum Tonika. Der „polare Gegensatz" der beiden Dominanten kommt auch in der Art, wie die Stimmen von der harmonischen Einheit der einen zu der der anderen hinübergleiten, bezeichnend zum Ausdruck: Der Weg von Grundton zu Grundton ist aufwärts gerichtet, alle übrigen

31. 

Schritte halten die gegensätzliche Richtung inne, oder kurz: S und D werden in Gegenbewegung miteinander verbunden.

Diese Verbindung ist damit durchaus im Sinne der elementaren Bewegungen (vgl. S. 7, Abs. 2), also unter Wahrnehmung der melodischen Nähe in den einzelnen Stimmen, vollzogen. Die Quinte der S, im Beispiel 31 des f des Tenors, hat als nächsten Nachbarton den eine Halbstufe entfernt liegenden Leitton e. Der Sopran (d), der von e und c gleich weit entfernt ist, kann nicht auch noch nach e gehen, sondern schreitet zum c, das nunmehr für den Alt, dem es am nächsten gelegen hätte, nicht mehr in Betracht kommen kann, so daß diesem nur noch zum g zu schreiten übrig bleibt. Der Umstand, daß der Alt auch wegen des unmöglichen Oktavgleichschrittes mit dem Baß nicht nach c gehen kann, bedarf hier angesichts der übrigen Sachlage keiner weiteren Erörterung.

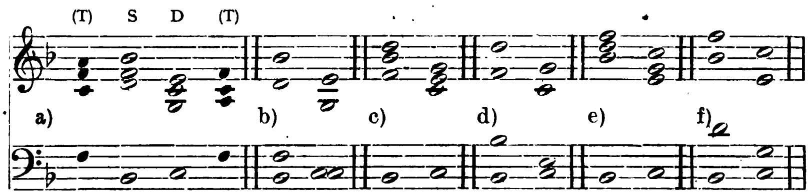
Das Aufsteigen von Grundton zu Grundton und die dazu in entgegengesetzter Richtung gehaltene Führung der übrigen Stimmen, also schlechthin: die Gegenbewegung, muß als Stammbewegung für die Verbindung der beiden Dominanten gelten.

Aufgaben: Seite 297.

Alle Bewegungen von einer Dominante zur anderen müssen, da es sich hier durchaus um reale Stimmen handeln soll, abzuleiten sein von der auf ausgesprochener **Gegenbewegung** beruhenden ursprünglichen Verbindung der Subdominante mit der Dominante (V. Grundsatz).

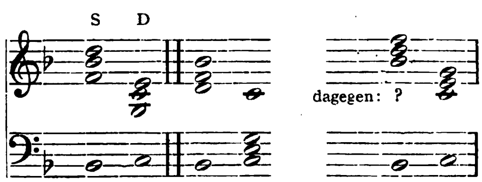
Es liegt auf der Hand, daß sich Umlagerungsbewegungen bei der Verbindung der beiden Dominanten weit weniger bequem ergeben können, als bei den beiden zweiteiligen Kadenzen. Hatte man es dort von vornherein mit gemischter Bewegung (gleicher, Seiten- und Gegenbewegung) zu tun und verschaffte außerdem der stets vorhandene „liegende Ton" den nicht mit ihm behafteten übrigen zwei Oberstimmen eine gewisse Bewegungsfreiheit, obgleich er selber keineswegs an seinen Platz unbedingt gebunden erschien (Beispiel 10, 13, 14 b, 16 b), so herrscht hier einseitig die strenge Forderung der Gegenbewegung, der in irgendeiner überzeugenden Form Genüge geschehen muß, wodurch der Umlagerungsbewegung mancherlei Schwierigkeiten erwachsen.

Alle drei Oberstimmen mittels Gegenbewegung in den zweitnächstgelegenen Ton zu führen, ist leicht möglich, ergibt aber Wirkungen vorwiegend akkordischen Charakters (vgl. S. 15 und 17), deren Anwendung im allgemeinen auf den Instrumentalsatz beschränkt bleibt:

32.


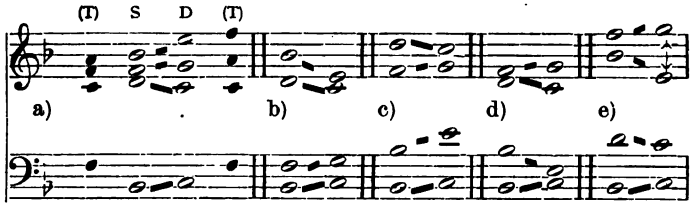
(Die Kadenzen sind hier, wie in den folgenden Beispielen, sämtlich nach Muster von Beispiel a zu vervollständigen.) (Anmerkung 7.)

Das gilt erst recht von der Gegenbewegung in den drittnächsten Ton, die übrigens nur mit beginnender Terz- oder allenfalls Oktavlage anwendbar ist:

33.


Beläßt man einer der Oberstimmen ihre Stammbewegung und tauscht in den beiden anderen die Zieltöne gegeneinander aus, so ergeben sich folgende, zum Teil nicht befriedigende Fortführungen:
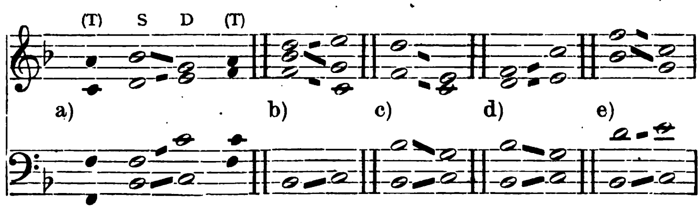
1. Die Stammbewegung in die Oktave des Dominant-Grundtons (vgl. die Urform Beispiel 31) bleibt erhalten, Terz und Quinte der D werden in Umlagerungsbewegung (im Wege des „Austausches" zwischen den beiden in Frage kommenden Stimmen) erreicht:



34.
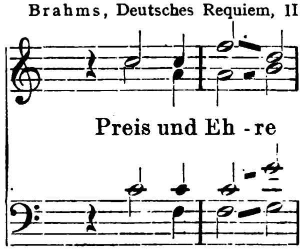
Obgleich in all diesen Beispielen der Weg von Grundton und Quinte der S zu Grundton und Quinte der D führt oder, wie man auch sagt, die betreffenden Stimmen in „Quint-Parallelen“ geführt werden — (siehe S. 14, 2) — sind sie doch, mögen sie schon selten genug vorkommen, nicht ausnahmslos zu verwerfen. Die Verbindungen bei d und e sind unbrauchbar wegen des Umstandes, daß der Sopran durch die Quintfortschreitung eine Einbuße an melodischer Widerstandsfähigkeit erleidet. Daß im Beispiel e außerdem zwischen Sopran und Alt die Entfernung von einer Oktave überschritten wird, möchte in den Kauf zu nehmen sein, wenn irgend ein Vorteil für die Stimmführung daraus erwüchse. In den Beispielen a, b und c wird stets eine Mittelstimme von dem Nachteil der Quintfortschreitung betroffen. Bei a und b schafft hierfür der auffallende Sprung des Soprans (also der wichtigsten Melodiestimme!) in den Leitton (also den wichtigsten Bestandteil der D!) einigen Ausgleich; bei c hat die Oberstimme wenigstens den Vorteil der Stammbewegung ins Feld zu führen und den auffallenden Sprung in den Leitton macht immerhin der Tenor, die im Gesangssatz jedenfalls nächst dem Sopran wichtigste, hervorstechendste Melodiestimme (Anmerkung 8). Sind daher diese Fortschreitungen immerhin als möglich zu bezeichnen, so vergesse man doch nicht, was bei früherer Gelegenheit über derartige Bewegungen gesagt wurde (vgl. S. 14 u. 15).

2. Die Stammbewegung in die Quinte des Dominantklanges (vgl. die Urform Beispiel 31) bleibt erhalten, Terz und Oktave werden durch Umlagerungsbewegung, im Wege des „Austausches“, erreicht:



35.

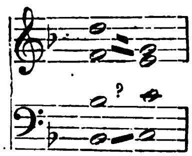
Brahms, Deutsches Requiem, II



(Wie Beispiel a.)

Im Beispiel a) wird die Austauschbewegung in den Mittelstimmen vollkommen durch die Stammbewegung in den Außenstimmen gedeckt. Beispiel b) enthält die am häufigsten vorkommende Umlagerungsbewegung zwischen S und D; es besitzt den Reiz des Schrittes in den Leitton in der Oberstimme; und die andere der an der Umlagerung beteiligten Stimmen wendet sich auch dem Baß entgegen (Bach, Nr. 18 Takt 4; Nr. 26 Takt 2; Nr. 97 Takt 5*). Die gleichen Vorzüge weist Beispiel c) auf, das noch weniger der Rechtfertigung bedarf, da es trotz der Umlagerung Gegenbewegung in allen Stimmen wahrt. Im völlig zu verwerfenden Beispiel d) entspringt aus der Umlagerungsbewegung wohl für den Alt ein Vorteil, der aber überwogen wird von dem großen melodischen Nachteil, den der Sopran dadurch erleidet, daß er gezwungen ist, Töne von geringerer und abnehmender melodischer Wirksamkeit zu bringen, nämlich erst die reine Quinte der S und darauf die Oktave der D. Im Beispiel e) wird dieser Übelstand wettgemacht durch die Gegenbewegung des Soprans und den „klingenden" Tenor.

3. Die Stammbewegung in die Terz der Dominante beizubehalten und die beiden anderen Stimmen in Austauschbewegungen zu führen, ist nicht möglich:

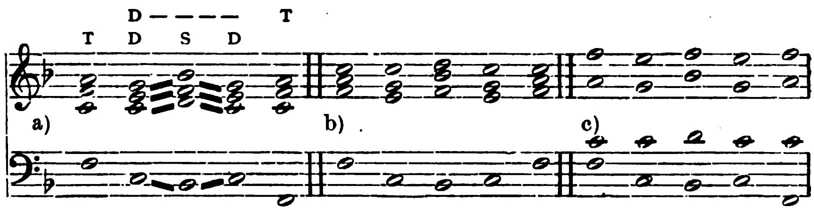
36. 

Aufgabe: Die verschiedenen Bewegungsmöglichkeiten zwischen S und D sind in einer Reihe von Tonarten zu notieren und zu spielen, und zwar stets in abgerundeten Kadenzen, also mit der T beginnend und schließend. Es wird sich dabei ergeben, daß, wenn die Stimmen in Umlagerungsbewegung zur D gelangt sind, ihre Weiterführung in den meisten Fällen mittels Stammbewegung am natürlichsten zu bewerkstelligen ist.

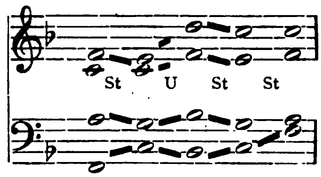
Wenn es sich um ein Weiterschreiten der vier Stimmen im umgekehrten Sinne handelt, sind natürlich die gleichen Bewegungsgrundsätze maßgebend. Nur soll, wie oben vorgeschrieben (S. 20) die von der D aus erreichte S nicht eine T im Gefolge haben; die D hat vielmehr wiederzukehren, um nunmehr ihre noch nicht vollzogene Aufgabe (Funktion) zu erfüllen. Die S wird auf diese Weise zum Bindeglied zwischen der zweimal verwendeten D und es entsteht so eine Art erweiterter zweiteiliger authentischer Kadenz: $T\ \overset{D\text{---}}{\widehat{D\,S\,D}}\ T.$ (Tonika, Dominantengruppe, Tonika).

---

*) Durchgehende Achtelnoten unbeachtet lassen!

37. 

Die wenig befriedigende Wirkung des Beispiels 37c liegt in der ihr Recht heischenden Strebeeigenschaft des Leittons begründet, die erst beim zweiten Aufstieg e—f ihrem eigentlichen Sinn entsprechend zur Geltung kommt; die eingeschobene S verursacht eine überflüssig erscheinende Verzögerung. Dieser Eindruck ist nur dadurch zu beseitigen, daß mit Hilfe einer Umlagerungsbewegung das wiederholte Auftauchen des Leittons im Sopran vermieden wird:

38. 

Aufgaben: Seite 298. — Die Bässe und Soprane sind vierstimmig zu setzen unter zweckmäßiger Verwendung von Umlagerungen und der „erweiterten“ authentischen Kadenz.

III.
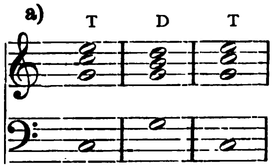
Der Dominant-Quartsextakkord. — Eine Verzierungsform. — Bezifferung. — Der D $\frac{6}{4}$-Akkord in der Dominantengruppe. — Instrumentale Umschreibung.

Der Entwicklung melodischer Linien wären verhältnismäßig enge Grenzen gezogen, wenn es unumgänglich bliebe, alle Stimmen stets gleichzeitig und unmittelbar von den Tönen der einen harmonischen Einheit in die ihnen zugedachten der nächsten zu führen. Die vielfachen Möglichkeiten, die sich in Verzögerungen, Beschleunigungen, Auslassungen von Selbstverständlichem und anderen Mitteln zur Ausschmückung und Bereicherung der Bewegung darbieten, werden später eingehend zu erörtern sein. Rein praktische Gründe machen es wünschenswert, vorweg schon die einfachste und am häufigsten verwendete Verzierungsform zu erwähnen und sie für die weitere Betrachtung nutzbar zu machen.
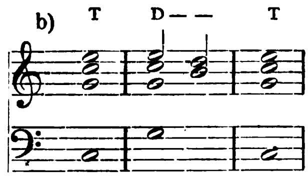
Es handelt sich um den Eintritt der Stimmen in die Dominantharmonie, der nicht selten so erfolgt, daß zunächst nur der im Basse liegende Grundton und seine Oktave erscheinen, während Terz und Quinte erst etwas später, und zwar nach dem Erklingen der stufenweise über ihnen liegenden Töne eintreten.

Man hört also statt:
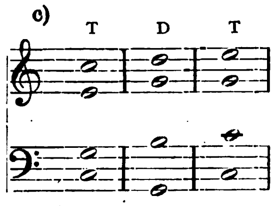
39.
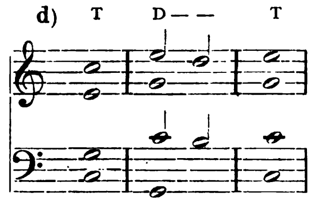


die ausgeschmückte Form:
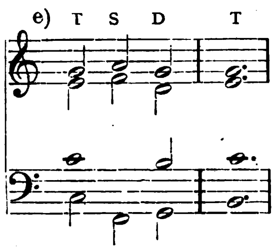


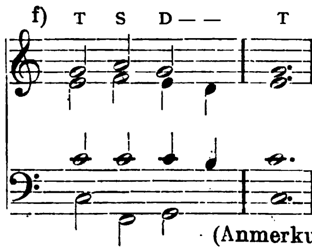
oder statt:





oder statt:
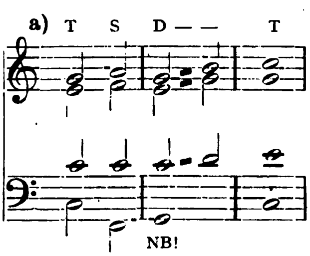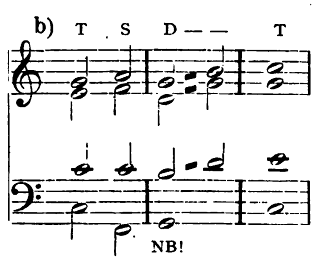




(Anmerkung 9.)

Es ist leicht festzustellen, daß das Ohr den Basiston der Dominante als solchen sofort richtig erfaßt, obgleich ihm die zugehörige Terz und Quinte zunächst vorenthalten werden. Das musikalische Empfinden hat der klanglichen Sachlage gegenüber solche Sicherheit, daß der Übergang von der Ausschmückungsform der D zu deren eigentlichem Bestand nicht einmal in Stammbewegung vor sich zu gehen braucht, sondern mit einer Umlagerung verbunden sein kann, so daß sich ergibt:

40.
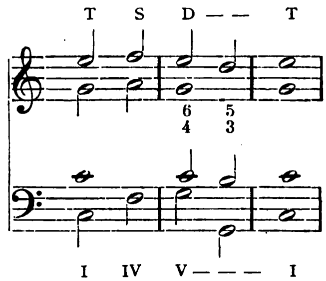


an Stelle von:



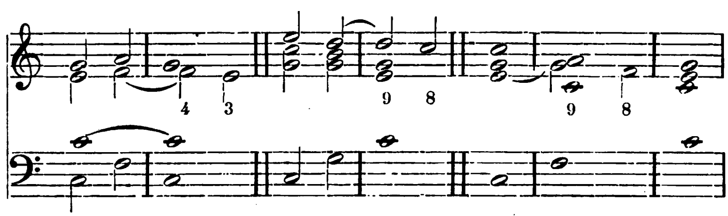
Besteht eine Aufgabe darin, einen gegebenen Baß mit den Oberstimmen zu versehen, so wird diese Ausschmückung der D da, wo sie angebracht werden soll, in der Regel besonders angezeigt. Das geschieht

durch Ziffern, die den Abstand der beiden Ziertöne vom Baß angeben; da es die nächst höheren Töne sind, die der Terz wie der Quinte ($\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$) des Dominantdreiklangs vorangehen, so wird die Ausschmückungsform folgerichtig mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ bezeichnet. Man spricht vom „Dominantquartsextakkord“, obgleich, wie sich gezeigt hat, von einer eigentlichen neuen Akkordbildung nicht die Rede sein kann.
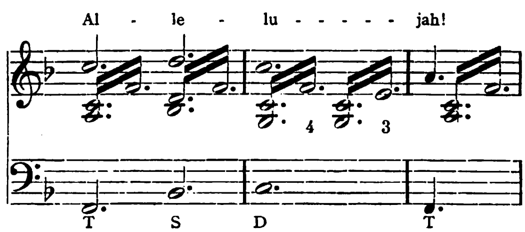
41.



Solcherlei Verzierungsformen, in denen der eine oder der andere Ton eines Akkordes, den die musikalische Logik bestimmt erwarten läßt, erst etwas später eintritt, zunächst also durch den Nachbarton „vorenthalten“ wird, gibt es eine ganze Reihe. Sie werden im Kapitel vom „Vorhalt“ (XII) eingehend betrachtet werden. Es ist aber gut, sich jetzt schon mit dem sehr einfachen Begriff vertraut zu machen und ihn am passenden Ort immer wieder im klingenden Beispiel lebendig werden zu lassen. Man vergesse jedoch nicht, daß, wie jeder andere, auch dieser musikalische „Zierrat“ Forderungen an den Geschmack stellt und daß es nicht angeht, ihn überall wahllos hinzusetzen, wo Platz dafür ist. — Einige einfache Beispiele:



Das Wesen des D $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$-Akkordes insbesondere wird sich klarer noch enthüllen, wenn man gelegentlich nur den einen oder den anderen der beiden Verzierungstöne verwendet: Z. B. Schubert, „Die junge Nonne“; Schluß:
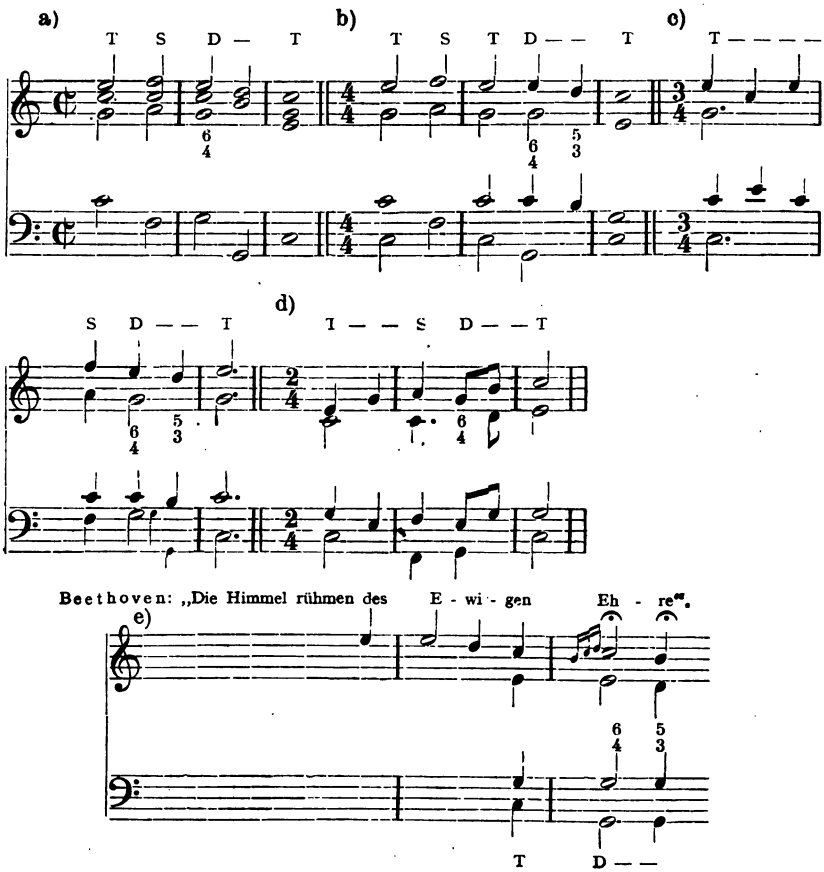


(Siehe ferner: Bach, Nr. 282 Schluß; Nr. 313 Takt 2; Nr. 29 Takt 4. — Wohltemp. Klav. I As-dur-Prälud., Schluß.)

Die Angabe $\frac{5}{3}$ braucht im Grunde der Quartsextbezeichnung nicht zu folgen; sie ist selbstverständlich, da der D-Quartsextakkord ja nur durch den dazu gehörigen D-Klang einen Sinn erhält.

Ist die Oberstimme zur vierstimmigen Ausarbeitung gegeben, so muß sorgfältig ermessen werden, wo die D durch den sie gewichtiger machenden Quartsextakkord eingeleitet werden kann; in der Regel bieten Schlüsse die geeigneten Stellen dafür. Jedenfalls ist zu beachten, daß dem D-Quartsextakkord der ursprüngliche D-Dreiklang stets in etwas geringerer Betonung zu folgen hat (Beispiele 42), daß also die beiden Verzierungstöne über der Terz und der Quinte mit einem gewissen Schwergewicht den erwarteten Hauptharmonietönen zustreben müssen, wobei dann, wie gesagt, immerhin durch Umlagerung von der Streberichtung abgebogen werden kann (Beispiel 40a und 42d), ohne daß deshalb eine Unklarheit über die funktionelle Bedeutung des klanglichen Vorganges entstünde.

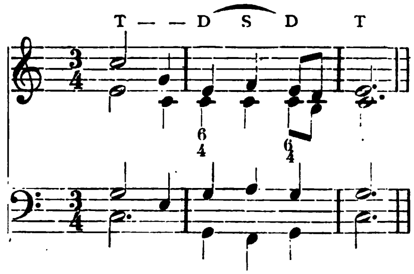
42.



(Bach: Nr. 128 Schluß; 139 Takt 2; 178 Takt 11; 191 Takt 5; 209 vorletzter Takt; 289 Schluß. Ferner: Beethoven: Sonate op. 2 Nr. 1, Adagio Takt 2 und 4; op. 14 Nr. 2 Andante, Takt 19/20.)

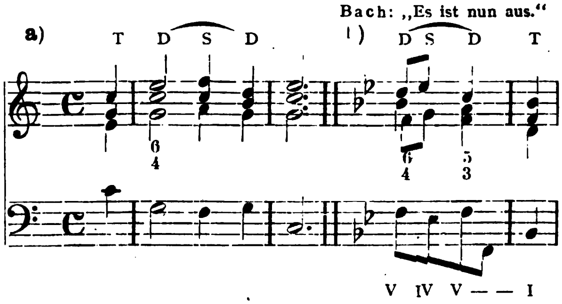
Bei der völligen Eindeutigkeit des so eingeordneten Dominantquartsextakkordes kann man, statt unmittelbar von ihm zum reinen Dominantklang weiterzuschreiten, einen Umweg über die S machen (vgl. S. 23 Abs. 4 und Beispiel 37), und zwar sowohl zurück zum D⁝ mit nachfolgendem Zielstreben (Beispiel 43) als auch ohne weiteres zum eigentlichen Dominantklang (Beispiel 44).

43.



Bach: „Es ist nun aus.“ (Schemelli.)

44.

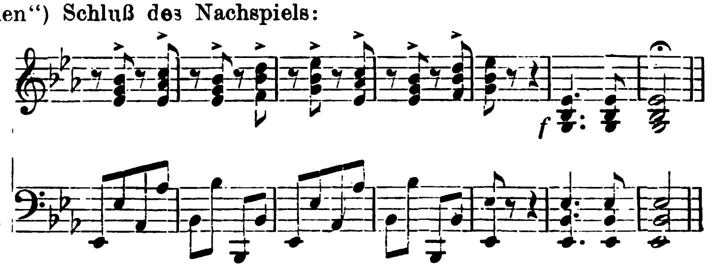


(Bach: Nr. 173 Takt 9; in diesem Beispiel ist allerdings, wie auch an den unter 42 angegebenen Stellen, die S sowohl wie die nachfolgende D in erweiterter Form verwendet.)
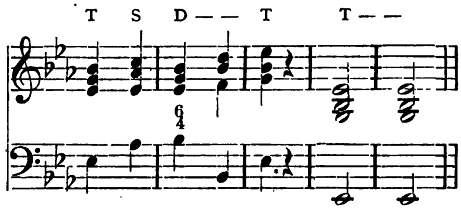
Aufgaben: Seite 299. — Die Bässe und Soprane sind vierstimmig zu bearbeiten unter sinngemäßer Verwendung des Dominantquartsextakkordes. Je nach Zweckmäßigkeit kann [abgesehen von der besonderen Vorschrift im Sopran 2] enge oder weite Lage, gegebenenfalls aber auch die eine wie die andere gewählt werden.

Umschreibungen (Figurationen) akkordischer Natur, wie sie in der Instrumentalmusik häufig sind, lassen sich stets auf logisch geführte Stimmen zurückführen, wenn vielleicht auch nicht immer so leicht, wie im folgenden Beispiel:

Rob. Schumann: „Dichterliebe“, Nr. XI („Ein Jüngling liebt ein Mädchen“) Schluß des Nachspiels:



dessen vierstimmige Grundlage mit Beispiel 40a übereinstimmt:
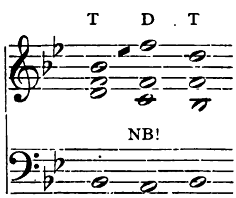


Es empfiehlt sich, geeignete Aufgaben in mannigfacher Weise zu figurieren.

IV.

Der Sextakkord. — Der durchgehende und der liegende Quartsextakkord. — Bezifferung. — Kadenzierung der S (Subdominant-Gruppe). — Umkehrungsformen und Gegenbewegung zwischen S und D. — Die Dominant-Gruppe.

Bei der Betrachtung der Umlagerungsbewegungen mußte festgestellt werden, daß die Oberstimmen statt der jeweils nächstgelegenen Töne, wie die Stammbewegung der Urkadenzen sie ergeben, auch die zweitnächstgelegenen Töne einer folgenden harmonischen Einheit erreichen können, daß jedoch eine Bewegung zum drittnächsten Ton (S. 13), wenn nicht ganz unmöglich, so doch mit Schwierigkeiten verknüpft ist. Diese Schwierigkeiten schwinden, sobald man den Baß mit in die Umlagerungsbewegung einbezieht, z. B.:
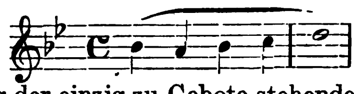
45. 

(Anmerkung 10.)

ihn also nicht mehr, wie in den Urkadenzen und den bisherigen Formen der Umlagerungsbewegung, ausschließlich von Basiston zu Basiston einer harmonischen Einheit schreiten läßt. Daß hiervon abgewichen werde, ist um so wünschenswerter, als auch der Baß, gleich den Oberstimmen, ohne Zweifel ein Anrecht darauf hat, freiere Bahn für die melodische Entwicklung zu gewinnen. Dazu kommt, daß, ganz abgesehen von der Sangbarkeit des Basses, auch die Oberstimmen ungeachtet des angenehmsten melodischen Flusses in ihrem Ausdruck Schaden erleiden, wenn der Baß unausgesetzt in Fundamentstönen einherschreitet. Die stete Wiederkehr des tonischen Grundtons namentlich kann insofern für ein melodisches Gebilde von nachteiliger Wirkung sein, als das lebendige Weiterströmen in diesem
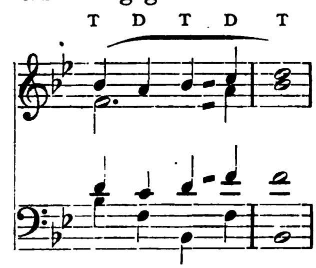
mit dem Gefühl des Angelangtseins, das mehr oder minder durch das Erscheinen des tonischen Fundamentes im Basse erzeugt wird, im Widerspruch steht.

Folgendes Melodiestückchen etwa kann mit den bisher erörterten Mitteln
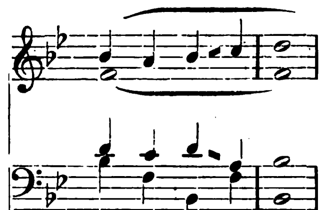


unter Zugrundelegung der einzig zu Gebote stehenden T- und D-Harmonie in enger Lage nur so vierstimmig gesetzt werden:

46.
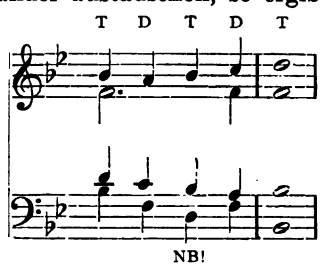


Mit Übergang in die weite Lage beim vierten Viertel:



Dadurch, daß schon das dritte Viertel den tonischen Basiston im Baß dulden muß, entsteht — entgegen der melodischen Absicht des Soprans — an dieser Stelle bereits eine Art Endung, ein Abschluß, der erst zu Beginn des zweiten Taktes folgerichtig und erwünscht ist.

Zieht man an der in Frage kommenden Stelle nun die Umlagerungsbewegung für den Baß heran, derart etwa, daß die beiden Unterstimmen ihre Zieltöne gegeneinander austauschen, so ergibt sich:

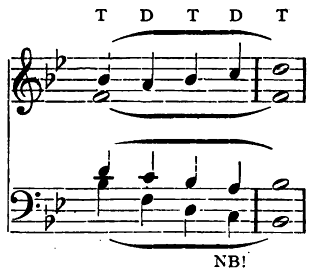
47.



Und soll nun auch noch vermieden werden, daß die Dominantharmonie beide Male mit ihrem Grundton im Basse erscheint, so braucht die Unterstimme zwischen die eben gewonnene Terz d und das abschließende B

nur den stufenweise zwischengelagerten Ton c zu fügen, also statt des Grundtones die Quinte der Dominantharmonie zu ergreifen, die damit gleichzeitig eine Verdoppelung erfährt (während bisher an der Verdoppelung des jeweiligen Basistones festgehalten wurde):

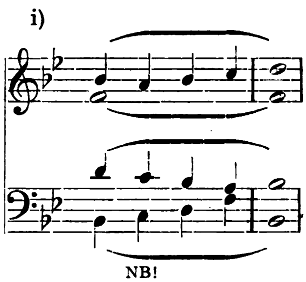
48.



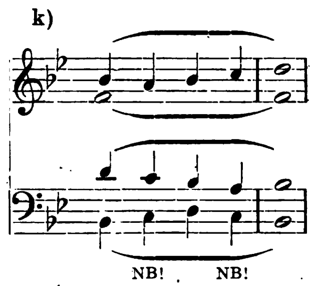
Daß nunmehr nicht nur der Baß melodisch außerordentlich gewonnen hat, sondern dazu auch die durch ihn erzeugte Abschlußwirkung an die richtige Stelle gelangt ist, kann schwerlich überhört werden.

Der Ersatz des Basistones der Dominante durch deren Quinte hätte übrigens auch schon beim erstmaligen Erscheinen der D vor sich gehen können:

49.

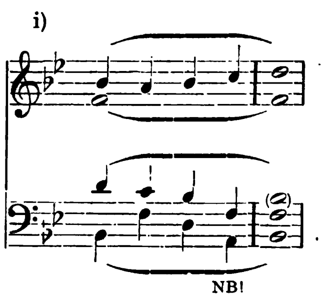


sogar



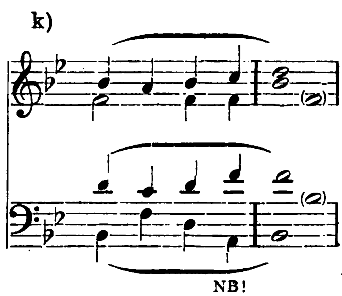
Und endlich hätte auch beim zweiten Erscheinen der D der Baß (statt der schrittweise sich ergebenden Quinte) den Leitton a, und dafür der Tenor den Grundton f ergreifen können:

50.



Baß und Tenor tauschen im vierten Viertel ihre Töne aus;
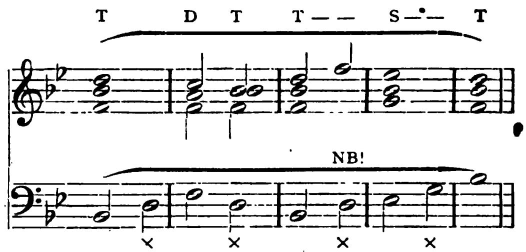
oder:



Alt und Baß tauschen ihre Töne aus; vgl. Beispiel 46.

Im Beispiel 50k hätte das dritte Viertel des Tenors nach wie vor b heißen können; nur des ruhigeren melodischen Flusses wegen ist das d, also die Verdoppelung der Terz, gewählt worden.

An sich ist, wie schon ausgesprochen wurde, jeder Ton zur Verdoppelung geeignet. Es kommt lediglich auf die Stimmenbewegung an, durch die diese oder jene Verdoppelung herbeigeführt und verwendbar (bzw. unmöglich)*) gemacht wird. Vgl. z. B.:



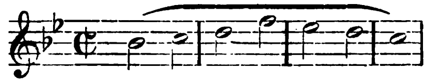
Es bleibt festzuhalten, daß nicht durch das Aneinanderreihen von harmonischen Einheiten Stimmen entstehen, sondern daß sich durch das Weiterschreiten (Weitersingen) der Stimmen Akkorde ergeben (und zwar, wie der sog. „Dominantquartsextakkord“ schon erkennen ließ und wie sich später noch weiter zeigen wird, nicht einmal Schritt für Schritt!). Freilich konnten zunächst und in der elementarsten Weise die Grundsätze der Stimmführung nur in der Weise aufgestellt werden, daß die einfachsten und natürlichsten Verbindungswege gesucht wurden von der Tonika zu den beiden Dominanten und von einer Dominante zur anderen. Die Anwendung dieser Grundsätze hat aber nach melodischen Bedürfnissen zu geschehen, denn der musikalische Ausdruck ruht, wenn vielleicht nicht ausschließlich, so doch jedenfalls mit seiner vornehmsten Kraft in der Melodie (Anmerkung 11). In ihr ist das Wirklichwerden der Tonsprache zu erblicken; die musikalische Sprachlehre hat daher (siehe S. 5) folgerichtig das Gesetzmäßige in der Entwicklung melodischer Linien darzustellen, aber nur, wie es sich ergibt aus der Tatsache des gleichzeitigen Erklingens mehrerer melodischer Linien. Die Entwicklung einer einzelnen melodischen Linie, einer „Melodie“ schlechthin, ist überhaupt nur sehr bedingt Gegenstand des Lehrens; sie ist vorwiegend Sache der begnadeten Erfindung.

Von größter Wichtigkeit ist die Beobachtung, daß in den Beispielen 47—50 durch die andere Anordnung der Töne einer harmonischen Einheit, wobei statt des Grundtones auch Terz und Quinte zu Baßtönen geworden sind, das Empfinden für die funktionelle Bedeutung der so entstandenen Akkordformen in keiner Weise beirrt wird. Man hört nicht neue Zusammenklänge, sondern die „Umkehrungen“ schon bekannter Akkorde. Der jeweils tiefste Ton dieser Umkehrungen (also die Terz oder die Quinte) wird nicht als Wurzelton aufgefaßt, weil das Ohr in den übergelagerten Tönen zwanglos die beiden „Keimblätter der harmonischen

*) Fast unmöglich ist zum Beispiel die Verdoppelung des Leittones, weil die Stimme, die ihn zu singen hat, in der Regel nur eine Bewegungsmöglichkeit vor sich sieht.
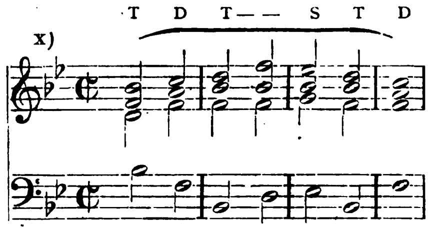
Einheit" — Grundton und Quinte — wahrnimmt (siehe Grundsatz II!). Daß dies mit Sicherheit nur im Zusammenhange der Kadenz möglich ist (Grundsatz III!), wird späterhin noch deutlicher zutage treten.

Bei der Bearbeitung einer gegebenen Oberstimme ist, wie in den Beispielen 47ff. gezeigt wurde, der Baß der melodischen Eigenart zweckmäßig anzupassen. Vielfach wird, wie aus den Beispielen zu ersehen ist, der Baß auf den Fundamentston der Tonika bis zum Eintritt eines Einschnittes, eines endgültigen oder vorläufigen Abschlusses, verzichten können. Unbedingt notwendig oder stets ratsam ist das nicht. Folgendes Melodiestück z. B. wäre mit den bis jetzt zu Gebote stehenden Mitteln
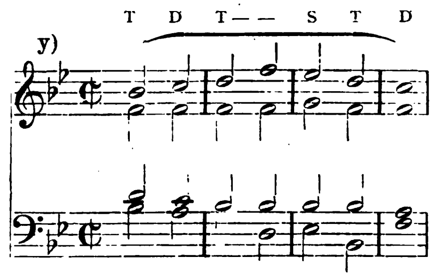


kaum anders vierstimmig zu setzen, als in dieser Weise:

51.



usw.

oder

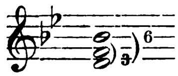


usw.

Wollte der Baß im Beispiel x Takt 2 den Grundton der Tonika meiden und in die (schon im Sopran vorhandene) Terz schreiten, so müßte er zweimal denselben Ton singen. Im dritten Takt würde die gleiche Absicht zu einem Gleichklang mit dem Sopran führen, das Ergreifen der Quinte (f) aber wiederum ein Beharren auf gleicher Tonhöhe im Gefolge haben, da das Ende dieses Melodieabschnittes nicht gut anders als mit dem Grundton der D im Baß gegeben werden kann. (Es handelt sich um einen sog. Halbschluß, der in der Regel, im Gegensatz zum Ganzschluß, auf einer D erfolgt.) Im Beispiel y kann zu Anfang des zweiten Taktes nur b im Basse erklingen, weil der vorangehende Leitton das Eintreten dieses Tones (seines „Zieltones") erstrebt. In allen melodisch hervortretenden Stimmen (Sopran und Baß gehören in erster Linie dazu) soll, wenn nicht besondere

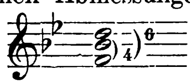
Umstände entgegenwirken, Strebetönen ihr Ziel belassen bleiben (VI. Grundsatz).

Ist zur vierstimmigen Ausarbeitung ein Baß gegeben, so wird vielfach jeder Ton, der nicht als Basiston einer harmonischen Einheit gedacht ist, kenntlich gemacht. Das geschieht wiederum durch eine Bezifferung, aus welcher die (rein mechanisch gemessene) Entfernung der über dem zufälligen Baßton liegenden anderen Bestandteile des betreffenden Akkordes ersichtlich ist. Liegt die Terz in der Unterstimme
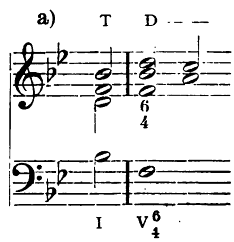


so hat die Quinte von ihr einen Abstand in Größe einer Terz, der Grundton einen solchen von einer Sexte. Während man den Dreiklang mit dem Grundton im Baß naturgemäß Grundakkord nennt, bezeichnet man diese seine erste „Umkehrung" als Terzsextakkord oder (da es genügt, den Grundton zu kennen), kurzweg als Sextakkord. Der Sextakkord ist die wichtigste Umkehrung des Dreiklanges und die am weitaus häufigsten an Stelle des Grundakkordes verwendete, weil er (im Zusammenhange!) fast immer eindeutig ist und Zweifel an seiner funktionellen Bedeutung nicht aufkommen läßt. (Bach, Nr. 67 u. 76, Anfang [zu vgl. m. Nr. 64 Anfang]; Nr. 90 Anfang; Nr. 106 Anfang; Nr. 194 Takt 5; Nr. 217 Anfang; Nr. 234 Takt 31 u. 32; Nr. 293 Anfang; Nr. 86 u. 323 Takt 7 u. 8)*).

Anders die zweite Umkehrung, bei welcher der Baß die reine Quinte des Dreiklangs ergreift. Über der im Basse liegenden Terz sind Grundton und Quinte, also die den Akkord bestimmenden Intervalle (Grundsatz II), gelagert; liegt die Quinte aber selber im Baß, so entsteht leicht ein klanglicher Widerstreit mit ihrem Partner, dem Grundton; es ergibt sich die Möglichkeit, daß das Ohr den gegenwärtig tiefsten Ton als Fundamentston erfaßt und ein „Zurechtrücken" der oberen Töne im Sinne einer auf diesem Fundamentston sich erhebenden harmonischen Einheit erwartet, ähnlich wie es beim D-Quartsextakkord bereits beobachtet wurde. In der Tat verlangt ja auch die zweite Umkehrung des Dreiklangs, den mechanischen Abmessungen entsprechend,



die Ziffernbezeichnung $^6_4$, so daß also jetzt sorgfältig zu unterscheiden ist zwischen dem D-Quartsextakkord:
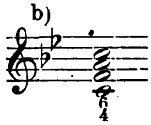
52. 

usw.
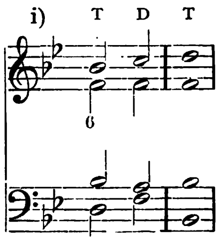
---

*) Hier können gegebenenfalls die Bässe 2, 4 und 6, sowie der Sopran 1 auf S. 300ff. gearbeitet werden.
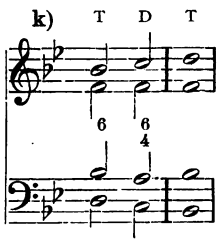
und dem Quartsextakkord des Dominant-Dreiklanges:

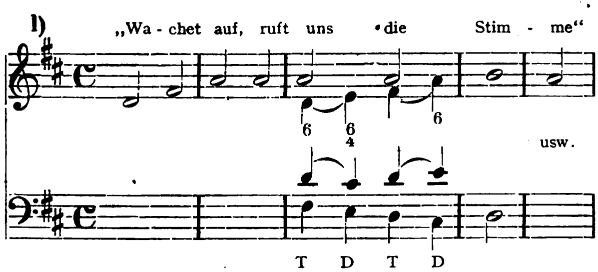
52. 

Der Gefahr der mangelhaften Deutlichkeit (der „musikalischen Schwächlichkeit“) des Quartsextakkordes beugt man am besten dadurch vor, daß man der im Basse auftretenden reinen Quinte ausgesprochene melodische Bedeutung gibt. In folgendem Zusammenhange z. B.

53. 

läßt sich der Baß, wie schon im Beispiel 48 gezeigt wurde, von d statt über f unter Ausnutzung der melodischen Nähe auch über c nach B führen. Die Klarheit leidet dadurch nicht; die Oberstimmen vollführen die einfachste (schrittweise) Stammbewegung und bringen für sich schon alle drei Bestandteile des Dominantakkordes: a, f und c.

53. 

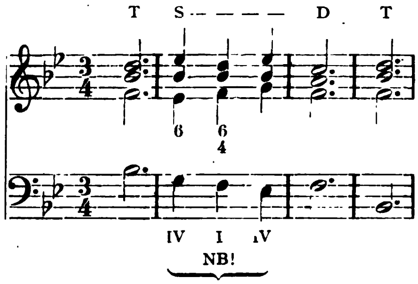


Satz von Joh. Ad. Hiller.

Die zweite Umkehrung des Dreiklanges wird also am ehesten verstanden, wenn sie als sog. „durchgehender Quartsextakkord“ — das heißt bei schrittweise geführtem Baß, auf weniger betontem Taktteil und unter geringer Zeitdauer — Verwendung findet.

Deutlicher noch als sonst tritt beim Erklingen des durchgehenden Quartsextakkordes die Zusammengehörigkeit, das Kadenzverhältnis der durch ihn verbundenen harmonischen Einheiten hervor; oder anders ausgedrückt: der Quartsextakkord, „durchgehend" gebraucht, ist ausgesprochenes, dominantisches Bindeglied zwischen dem Vorhergehenden und dem Nachfolgenden. Aus diesem Grunde hängt im Beispiel 54:
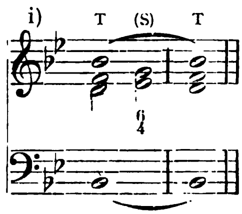
54.



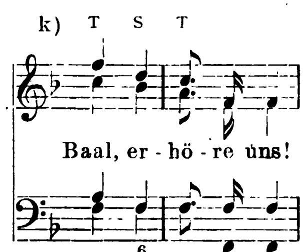
dem mittleren Akkord des zweiten Taktes nichts mehr von tonischer Bedeutung an: Die „I. Stufe" ist hier für den Augenblick zur Dominante der „IV. Stufe" geworden, die sozusagen eine Sonderkadenz für sich vollführt, eine „Subdominantgruppe" bildet (vgl. S. 23 Abs. 4!). Jedenfalls wäre ja undenkbar, den betreffenden Akkord, obgleich er alle Töne der Tonikaharmonie enthält, im tonischen Sinne aufzufassen; die Eigenschaft der Ruhe, des „Angelangtseins", die in der Tonika verkörpert ist, besitzt er gerade nicht.

Dies wäre das Grundsätzliche über die Verwendung der reinen Quinte der tonischen und Dominantharmonie im Basse. Für die reine Quinte des S-Dreiklanges ergibt sich einstweilen keine Durchschreite-Möglichkeit im Baß. Sie kann nur im sog. „liegenden" Quartsextakkord erscheinen,

55.



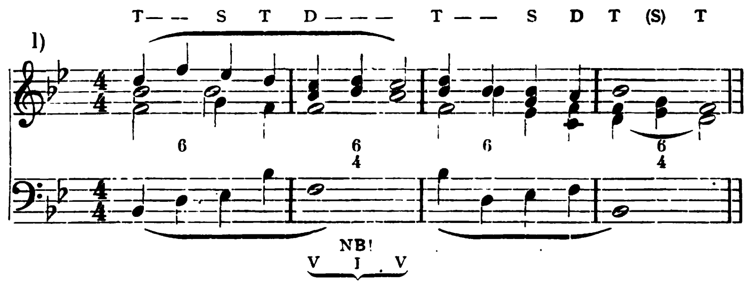
Mendelssohn: „Elias" Nr. 11 (Männerchor).



wobei jedoch fraglich bleibt, ob hier der Baßton wirklich einen Bedeutungswechsel ausführend gehört oder nicht vielmehr als fortklingender tonischer Grundton vernommen wird, über dem (gesondert!) zwei Stimmen im Sinne der plagalen Kadenz einen Tonwechsel vornehmen.

Genau so, wie der Akkord der „I. Stufe“ als durchgehender Quartsextakkord zwei Subdominantharmonien im Sinne einer authentischen Kadenz verbinden, also vorübergehend dominantische Bedeutung annehmen kann (Beispiel 54), so kann er auch als liegender Quartsextakkord zwei Dominantharmonien im Sinne einer plagalen Kadenz verbinden, also subdominantische Bedeutung annehmen:
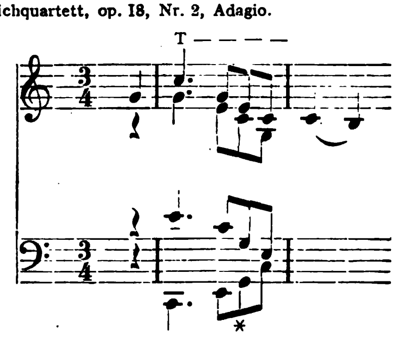
55.
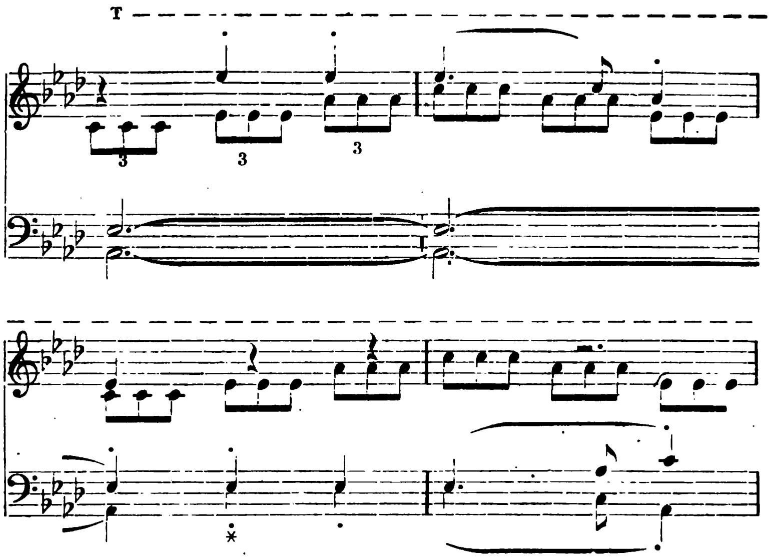


Es bleibt also zu merken: Der Dominant-Quartsextakkord ist eine (betonte) Ausschmückungsform des Dominant-Dreiklangs, entstanden durch Verwendung der beiden nächsthöheren Vorhaltstöne vor dessen Terz und Quinte; der durchgehende Quartsextakkord ist die (nicht betonte) zweite Umkehrung eines Dreiklangs und hat stets dominantische Bedeutung; der liegende Quartsextakkord, kaum überall als selbständige Akkordform wirkend, hat stets subdominantische Bedeutung.

Der Umlagerungsbewegung wachsen, wie die bisherige Betrachtung schon gezeigt hat, durch die Verwendung aller Harmoniebestandteile seitens des Basses eine große Reihe neuer Möglichkeiten zu. Am einfachsten gestaltet sie sich bei gleichbleibender Harmonie. Figurative Stellen, wie diese
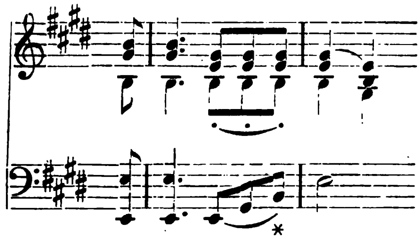
Beethoven: Streichquartett, op. 18, Nr. 2, Adagio.
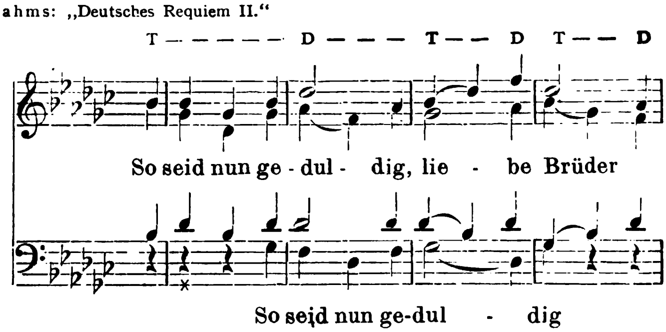


Beethoven: Streichquartett, op. 18, Nr. 4, Menuett, Trio.



Schubert: „Am Brunnen vor dem Tore.“



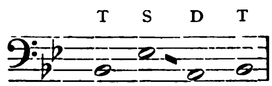
Brahms: „Deutsches Requiem II.“
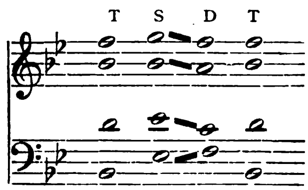


lassen selbst die im Basse frei (nicht schrittweise durchgehend) auftretende Quinte als solche ohne weiteres verständlich erscheinen.

Beim Weiterschreiten von einer harmonischen Einheit zur anderen ist die Ableitung der Umlagerungsbewegung aus der Stammbewegung in einigen Fällen nicht leicht. Insbesondere ergeben sich mancherlei Stimmführungsschwierigkeiten bei der (Gegenbewegung erheischenden!) unmittelbaren Aufeinanderfolge der beiden Dominanten, wenn die harmonische Einheit der einen oder der anderen (oder auch beider) statt in Grundform in einer Umkehrung, als welche also nur der Sextakkord in Frage kommen kann, erscheint.

Beispiel: In einer dreiteiligen Kadenz (siehe S. 19 Abs. 5) soll der Baß so geführt werden, daß er sich vom Grundton der Subdominante aus dem Leitton zuwendet, also:

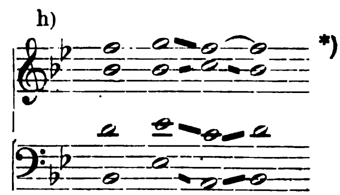


Man vergegenwärtige sich zunächst in irgendeiner Lage die Urform dieser Kadenz und die darin gegebenen Stammbewegungen:



Der Umstand, daß der Baß statt nach f nach a gelenkt wird, beraubt zunächst den Alt seines Zieltones, denn den Leitton doppelt erklingen zu lassen, wird man seines hervorstechenden Strebecharakters wegen vermeiden, so lange es angeht. Da ihm der nächste Weg also verschlossen ist, wendet sich der Alt dem zweitnächsten zu, er schreitet nach c̿. Seiner Rückkehr in den angestammten Ton b̄ erwachsen, wie ein sorgfältiger Vergleich mit dem Verlauf der anderen Stimmen ergibt, keinerlei Schwierigkeiten:

56.



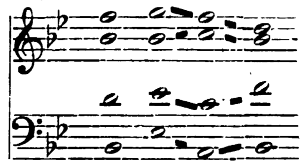
Sopran und Tenor bleiben bei ihrer Stammbewegung. Soll der Sopran am Schlusse, statt Stammbewegung beizubehalten, Umlagerungsbewegung nach der Terz d̿ der T hin ausführen, so muß er den Ton vom

*) Vgl. Bach, Nr. 97, Takt 4, zweites und drittes Viertel. Das durchgehende cis im Tenor ist unbeachtet zu lassen.

Tenor eintauschen, der nun seinerseits sprungweise das „freigewordene" f̄ nimmt:

i)

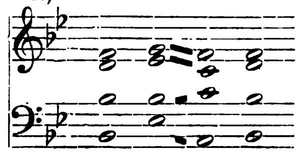
56.



Beispiel 56 h in enger Lage würde dem Tenor die Pflicht des Ausweichens zuweisen:

k)

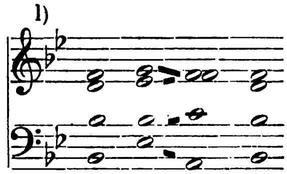
56.



und in diesem Falle hätte wiederum auch noch eine dritte Stimme, nämlich der Alt, auf seine Stammbewegung verzichten können (sein Zielton c̄ wird schon vom Tenor gebracht!) sich statt dessen in den nähergelegenen Ton f̄ wendend:

l)

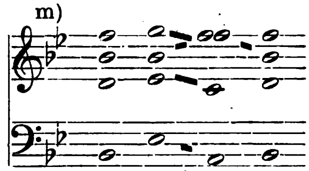
56.



In allen diesen Beispielen fehlt, wie man sieht, die grundsätzlich erforderliche Gegenbewegung zwischen S und D nicht. Noch schärfer träte diese zutage, wenn man derjenigen Stimme, welcher vom Baß der Leitton geraubt wird, einfach den vom Baß verschmähten Ton zuwiese, also einen schlichten Austausch der Töne zwischen Baß und einer Oberstimme vornähme:

m)
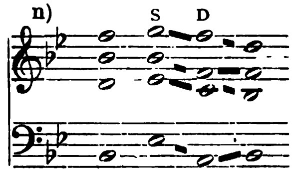
56.



Dem mißlichen Umstande, daß auf diese Weise zwischen Tenor und Alt eine zu große Entfernung entstünde, könnte weiterhin dadurch begegnet werden, daß der Alt statt des Quintsprungs aufwärts, einen Quartsprung abwärts macht, denn dem Alt ist hier unbedingt „Frei-

zügigkeit“ zuzugestehen, weil er in die Verdoppelung des durch Stammbewegung erreichten Grundtons schreitet.

56. n)
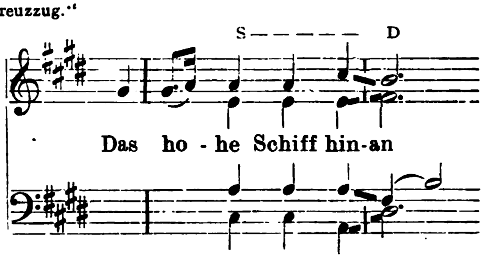


(Daß hierbei für das Weitergehen zur T das Beibehalten des $\bar{f}$ im Alt und die entsprechende Umlagerung im Sopran und Tenor im Interesse der Oberstimme zweckmäßiger ist, liegt auf der Hand.)

Dieses letzte Beispiel zeigt nun, wie, äußerlich betrachtet, alle Stimmen in gleicher Bewegung gehalten sein können, obgleich inhaltlich, sachlich die Gegenbewegung der Urform nachweisbar gewahrt wurde (Beispiel m!).

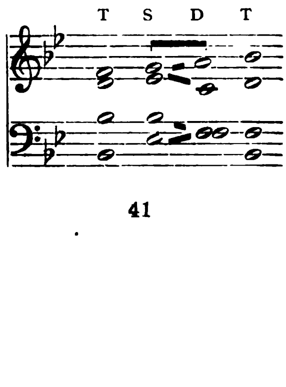
Verfehlt wäre es, hier eine Gegenbewegung, nur für das Auge sozusagen, durch Aufwärtsführen des Basses nach a herzustellen, denn der Leitton wird in der Urform dieser Kadenz (S. 20 Beispiel 31) durch Abwärtsbewegung erreicht und erhält auch so die meiste melodische Auftriebskraft.

Daß der Leitton von der Subdominante aus sehr wohl auch in sprungweiser Aufwärtsbewegung erreicht werden kann, ist in Beispiel 34a und c gezeigt worden. Selbst für eine solche Bewegung im Baß lassen sich — wenn auch spärlich — Belege bei den Meistern finden (Anmerkung 12).

Schubert: „Kreuzzug.“

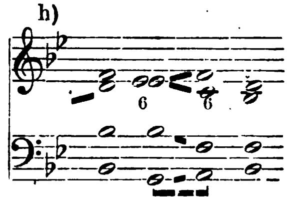


Der natürlichste Fall, in dem beim Schreiten von der S zur D der Leitton (durch Wahrnehmen der „melodischen Nähe“!) in Aufwärtsbewegung erreicht wird, ist im Beispiel 35b (S. 22) bereits angeführt. Er kann ohne weiteres für die Gestaltung des Basses vorbildlich bleiben; Beispiel 35b übertragen auf die B-Tonart würde lauten:



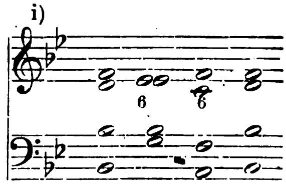
Der Austausch der S- und D-Töne zwischen Sopran und Baß ergibt:

h)

57. 

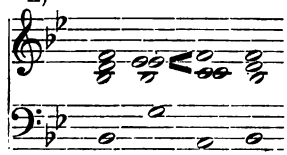
Sicherlich nicht minder wirksam ist aber:

i)

57. 

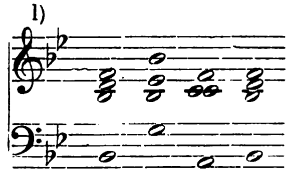
Hier, wie auch im vorigen Beispiel, wäre dem Tenor wiederum (vgl. Beispiel 56k u. l) eine Abkürzung seines Weges zu gestatten,

k)

57. 
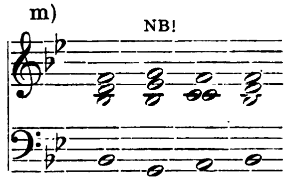
wenn durch die beiden einander folgenden Einklänge (erst im Sopran und Alt, dann im Alt und Tenor) nicht der Eindruck des Vierstimmigen gefährdet würde. Dem kann vorgebeugt werden durch Aufgeben der Grundton-Verdoppelung in der S, und zwar entweder so:

l)

57. 

oder, unter Zugrundelegung des schrittweise gehaltenen Basses, auch so:

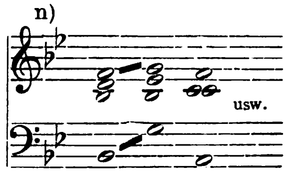
m)

57. 

Würde man diese letzte Art der Terz-Verdoppelung in der S anwenden unter Benutzung des Basses mit Sexten-Ansprung zu eben dieser ver-

doppelten Terz der S, so würde sich zeigen, daß dieser empfindlichste, d. h. von Haus aus ohnehin am meisten hervorstechende Bestandteil der harmonischen Einheit durch das Auftreten in den Außenstimmen und in gleicher Bewegung ein unerwünschtes Übergewicht erhält, was immerhin bis zum gewissen Grade auch einen Verstoß gegen die Forderung der „Gleichwertigkeit" der Stimmen bedeuten würde (vgl. S. 14 Abs. 5). Während Beispiel m also durchaus einwandfrei ist, wäre die folgende Form zu verwerfen:

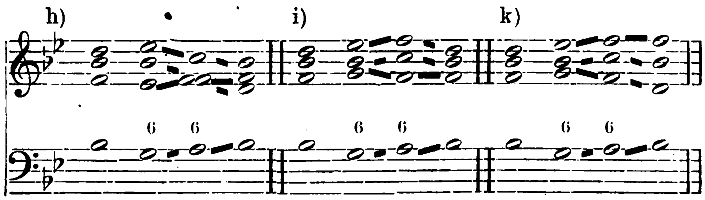
57.
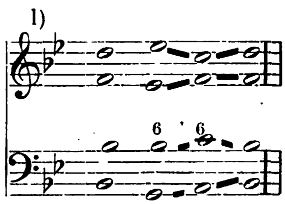


(Es erhellt übrigens hieraus wiederum, daß mindestens ebenso wichtig wie die Klangbedeutung eines Tones an sich, das Bewegungsmoment ist, an das sein Auftreten gebunden erscheint. Vgl. S. 35 Abs. 2.)

Zu weiterer Betrachtung mögen noch folgende Beispiele dienen:

58.
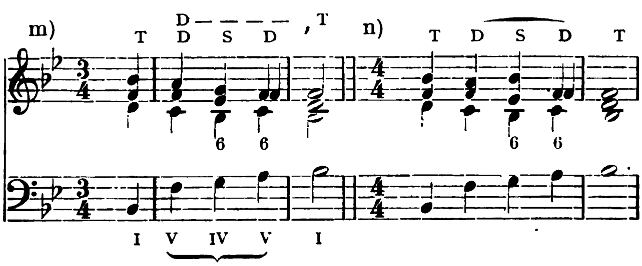




sowie aus Bach: Nr. 7 Takt 16 zu 17; Nr. 18 Takt 5; Nr. 29 Takt 5; Nr. 36 Takt 4; Nr. 143 Takt $^6/_7$ und $^{17}/_{18}$. (Durchgehende Achtelnoten sind unbeachtet zu lassen!)
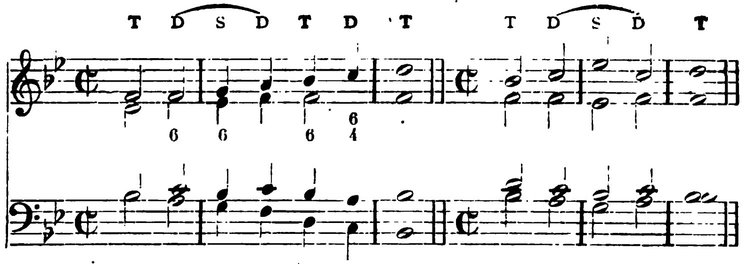
Die Dominantengruppe (siehe S. 23 Abs. 4), die mit lauter Grundtönen im Baß ziemlich schwerfällig klingt, gibt sich unter Verwendung von Sextakkorden weit geschmeidiger:

58.

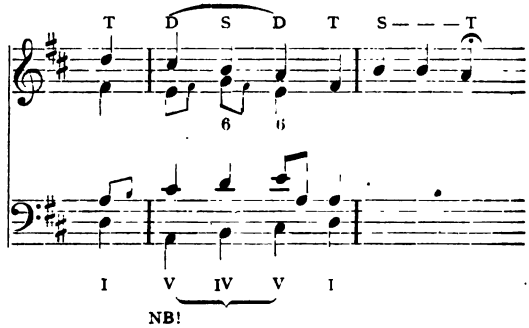


o) p)

58.



q) Bach, Nr. 58.



(Warum bei NB! der seltene Fall der Leittonverdoppelung einmal möglich wird, ist unschwer zu erklären.)

Aufgaben: 1. Es sind, in allen Lagen beginnend, Kadenzen zu bilden, in denen der Baß sich in mannigfachster Weise der Terz, wie auch der Quinte der verschiedenen harmonischen Einheiten bedient (oder: in denen die harmonischen Einheiten der drei Funktionen in der Grundform wie in den beiden Umkehrungen — Sextakkord und Quartsextakkord — in mannigfachstem Wechsel erscheinen), etwa:

T_6 S D T	T_6 S_6 D T	T_6 S D_6 T
T S_6 D T	T S_6 D_6 T	T S_6 D T_6
T S D_6 T	T S D_6 T_6 (NB!)	T_6 S D T_6
T S D T_6		
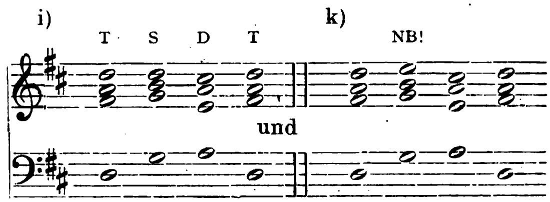
T D S_6 D_6 T	T S (T^6_4) S_6 D T
T D_6 S_6 D T	T S_6 (T^6_4) S D T
T D^6_4 T_6	
T_6 D_6 T	

2. Die auf Seite 300ff. gegebenen Außenstimmen, Bässe und Soprane sind vierstimmig zu setzen und sorgfältig zu phrasieren.

V.

Die Ableitungsform der Subdominante in der authentischen und plagalen Kadenz. — Haupt- und Ableitungsform in Verbindung. — Verselbständigung der Ableitungsform (S-Parallele). — Hilfsdominante und Dominantgruppe. — Sonderkadenz der S wie ihrer Ableitungsform; Subdominantgruppe. — Haupt- und verselbständigte Ableitungsform in Verbindung. — Funktionsumdeutung (Modulation).

1. Die Ableitungsform der S in der authentischen Kadenz. Beim Vergleichen der Klangwirkungen folgender Beispiele:

59. 
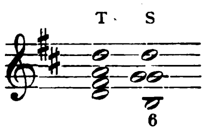
läßt sich leicht feststellen, daß hinsichtlich dessen, was harmonisch erklingt (als Harmonie wahrgenommen wird) eine wesentliche Verschiedenheit nicht besteht. Die „funktionelle Grundlage“ erscheint als bei beiden gleich; hier wie dort ist T S D T die einleuchtende Bezeichnung für sie. Das unterscheidende Merkmal besteht in einer schrittweisen Ausbiegung des Soprans im zweiten Beispiel, die an der Harmonie nichts ändert und nur der melodischen Zeichnung der in Frage kommenden Stimme (hier also des Soprans) zugute kommt.

Diese Form der S, in der die reine Quinte des Dreiklangs „verschoben“ erscheint, — richtiger: durch den eine Stufe höher gelegenen Nachbarton, die Sexte, ersetzt ist, — kommt außerordentlich häufig vor. Ihre Bezifferung sieht (im Gegensatz zu dem $\substack{5\\3}$ des ursprünglichen Akkordes) genau so aus, wie die für einen Sextakkord, da das Zahlenbild dem rein mechanisch aufzunehmenden Lagerungsverhältnis der drei Töne zu entsprechen hat, also $\substack{6\\3}$ oder einfach: 6.

Demnach ist zu merken, daß nicht alles, was mit einer 6 zu beziffern ist, ohne weiteres eine Dreiklangsumkehrung darstellt, bei der die Terz im Baß liegt.

Daß im Beispiel 59k bei NB das g nicht die Terz und e erst recht nicht der Grundton sein kann, liegt auf der Hand. Da indessen die äußere
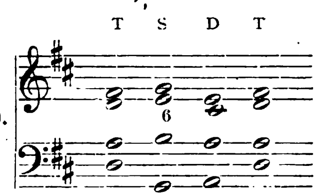
Gestalt des Akkordes der eines Sextakkordes gleicht und die für die Quinte eingetretene Sexte auch das kennzeichnende Merkmal dieser neuen harmonischen Einheit ist, so soll die Bezeichnung „Sextakkord“ für das abgeleitete Subdominantgebilde beibehalten werden; wir nennen es jedoch „Subdominant-Sextakkord“ zum Unterschied vom „Sextakkord des Subdominantdreiklanges“, der eben die erste Umkehrung des ursprünglichen S-Akkordes darstellt:



Die abgeleitete Form der S kann nicht überall mit gleichem Vorteil für die Klangwirkung an die Stelle des ursprünglichen Akkordes treten. Für die in dieser Hinsicht anzustellenden Untersuchungen muß im Auge behalten werden, daß die Sexte, der „verschobene Ton“, ein Bewegungsmoment enthält; daß sie gegenüber dem Stammton erhöhte Bewegungsabsicht kundtut*).

Im Beispiel 59k kommt das Bewegungsmoment dem Sopran restlos zugute. Spielt man die beiden Beispiele als zusammenhängendes Ganzes, so bildet k) eine Steigerung gegenüber i); es ist, als werde „dasselbe noch einmal gesagt“, jedoch mit erhöhter Betonung. Beginnt man das Beispiel in der Terzlage, so fällt, wenn die Stammbewegung beibehalten wird, der „melodische Gewinn“ dem Alt zu, der auf diese Weise der Vorherrschaft
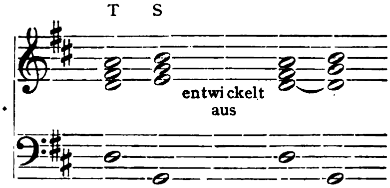
60.



des Soprans (als alleiniger „Melodiestimme“) um ein geringes Abbruch tut, was aber der Gesamtwirkung eher zum Vorteil als zum Nachteil gereicht.

Etwas anders gestaltet sich der Fall beim Beginn in der Quintlage. Behält man auch hier die Urbewegung bei, so ergibt sich eine Fortführung,

61.
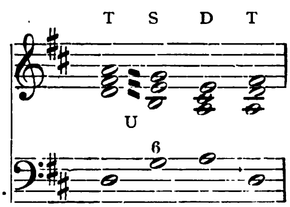


die den Tenor melodisch nichts gewinnen läßt, und zwar deshalb nicht, weil der „ausgewichene“ Ton e mit der im Sopran liegenden Subdominant-

*) Mithin eine melodische Bereicherung darstellt.
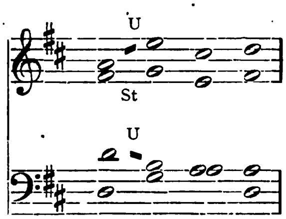
Terz h in das Lageverhältnis einer reinen Quinte gerät, mit ihr also das gleiche reine Intervall bildet, wie im vorhergehenden Akkord der Ton d mit dem Ton a in den *gleichen* Stimmen. Zwar ist im ersten Akkord das d Basis und das a Quinte, während im zweiten das e keineswegs den *Basiston* und h nicht die Quinte, sondern die Terz der erklingenden Subdominantharmonie bildet. Allein infolge des hohen Verschmelzungsgrades der im Intervall der reinen Quinten zusammentreffenden Töne nimmt das Ohr den *tatsächlich vorliegenden* Bedeutungswechsel nicht hinreichend wahr, und damit geht der melodische Vorteil, der mit dem Ersetzen des d durch das e angestrebt (und in den Beispielen 59 und 60 auch voll erreicht) wurde, wieder verloren. Die beregte Fortführung ist daher als *musikalisch zwecklos* zu verwerfen.

Soll nach der in Quintlage beginnenden Tonika die Ableitungsform der S *doch* verwendet werden, so muß die Stammbewegung einer Umlagerungsbewegung weichen, und zwar entweder der Umlagerungsbewegung in allen drei Oberstimmen:

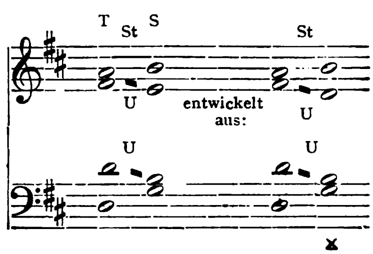
62. 

(Mozart: „Zauberflöte". Beginn der Arie „In diesen heil'gen Hallen."
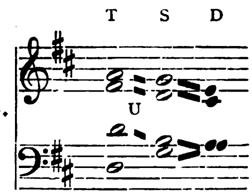
oder wenigstens in zwei Stimmen, in denjenigen nämlich, die in der Urbewegung den unerwünschten Schritt in gleichbleibendem Quintenabstand vollführten:

63. 
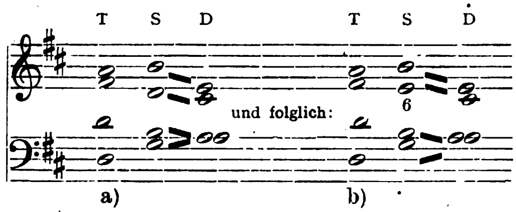
Nimmt man diejenige Umlagerungsbewegung zu Hilfe, die eine andere, als die Grundton-Verdoppelung im S-Akkord zeitigt, nämlich die Terzverdoppelung, so ist der Beginn mit der Tonika in Quintlage gleichfalls möglich:

64. 
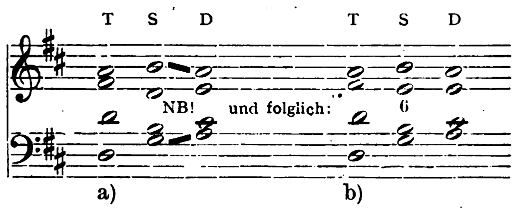
Will man von der so gewonnenen S die Gegenbewegung nach der D hin vollführen, so kann das auf zweierlei Weise geschehen, je nachdem man den Akkord auffaßt, aus dem die Ableitungsform entwickelt gedacht ist (x). Denkt man sich die Weiterführung von der T zur S so, daß eigentlich eine Umlagerung in allen drei Oberstimmen stattgefunden,

65.


der Sopran aber ersatzweise statt der Oktave des Basistones (g) die Terz (h) in Anspruch genommen hat, so muß die Weiterführung naturgemäß lauten:

66.


Hält man hingegen dafür, daß der Sopran in Stammbewegung fortgeschritten ist und lediglich die Mittelstimmen in Umlagerungsbewegung gehalten sind, so ist folgende Kadenz möglich:

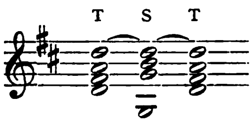
67.


Hier ist also der „Austauschton" e, wie man sieht, willkommen, um die Quintfortführung zwischen Baß und Alt zu beseitigen. (Ähnlich wie im Beispiel 63, wo ohne Verwendung der Subdominant-Sexte eine anfechtbare Bewegung [vgl. S. 14 Ziffer 2 und S. 47 Abs. 1] zwischen Baß und Sopran entstanden wäre.) (Siehe auch Bach, Nr. 298, drittletzter Takt!)

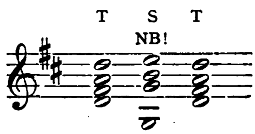
Die S-Sexte, der für die Quinte des S-Dreiklangs eintretende, mit „besonderer melodischer Aufgabe betraute" Ersatzton macht also Umlagerungsformen der S möglich, die ohne sie nicht ohne weiteres zu verwenden wären (Beispiel 63 u. 67). Anderseits ist dieser Ersatzton nur da zu verwenden, wo ihn nichts daran hindert, eben jener melodischen

Bestimmung gerecht zu werden (Beispiel 59b u. 60 im Gegensatz zu 61). — Die neuere Musik (seit Bach) verwendet in der dreiteiligen authentischen Kadenz den Subdominant-Sextakkord fast häufiger als den reinen Subdominantdreiklang. (Beispiele aufsuchen!)

2. In der plagalen Kadenz wird sich die Anwendung der S-Ableitungsform weniger bei der Stamm- als bei der Umlagerungsbewegung dienlich erweisen. In der Stammbewegung empfindet man den Bedeutungswechsel, den der „liegende“ Ton erfährt (Grundton der T, Quinte der S und wieder Grundton der T) als eines der kennzeichnenden Merkmale der Kadenz:

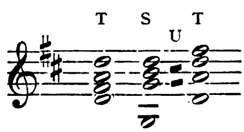
68. 

und daher das „Zur-Seite-Rücken“ dieses Tones als nicht wünschenswert, wenn auch keineswegs als durchaus unrichtig und mißverständlich:

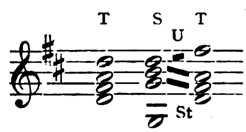
69. 

Die Umlagerungsbewegung dagegen

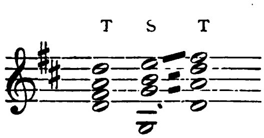
a) in allen Oberstimmen:

70 

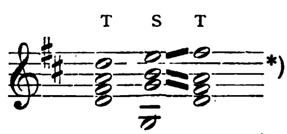
b) nur im Sopran:



wirkt gerade überzeugender noch bei Verwendung der S-Sexte, die

71. 
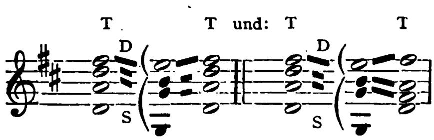
und



so weit deutlicher als in der dreiteilig authentischen Kadenz ihre Nicht-

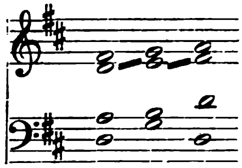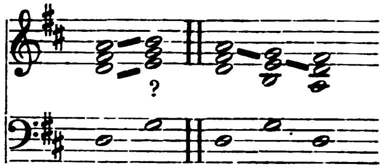
---

*) Die Ur-Bedeutung der S-Sexte (als D-Quinte) tritt hier so deutlich hervor, daß fast der Eindruck einer Dominant-Subdominant-Mischung entsteht:
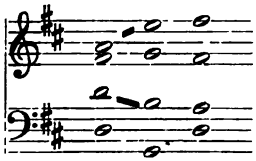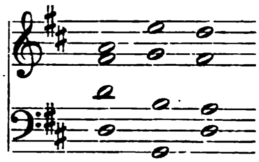


Zugehörigkeit zum eigentlichen S-Akkord, sowie ihre dem melodischen Flusse dienende Bewegungsabsicht offenbart.
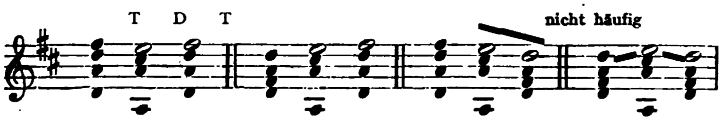
Der Beginn dieses Beispiels in Terz- und Quintlage der T führt zu ähnlichen Beobachtungen, wie sie in den Beispielen 60 und 61 gemacht wurden:

72.  und 73. 

Mit Umlagerungsbewegung in zwei Stimmen:

74.  auch 75. 
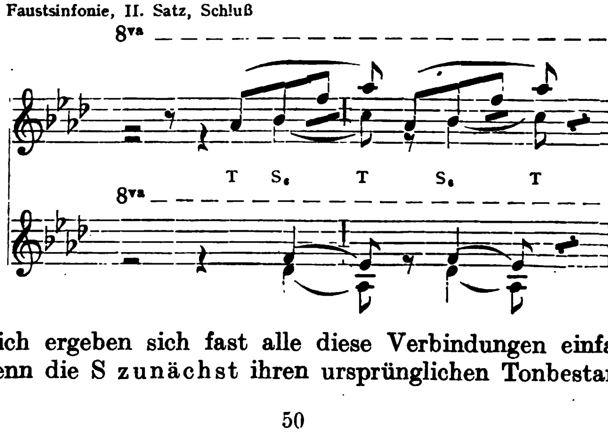
Man halte sich gegenwärtig, daß der Ton, der als S-Sexte zur Verzierung der S verwendet wird, in seiner Ur-Bedeutung die Quinte der Dominante darstellt (s. S. 18). Die wichtigsten Bewegungen, die er in dieser Eigenschaft ausführt, sind ihm auch als S-Sexte in der plagalen Kadenz am meisten gemäß:



zu vgl. mit Bspl. 70/71 u. 76 | zu vgl. mit Bspl. 73, 75 | zu vgl. mit Bspl. 68/69
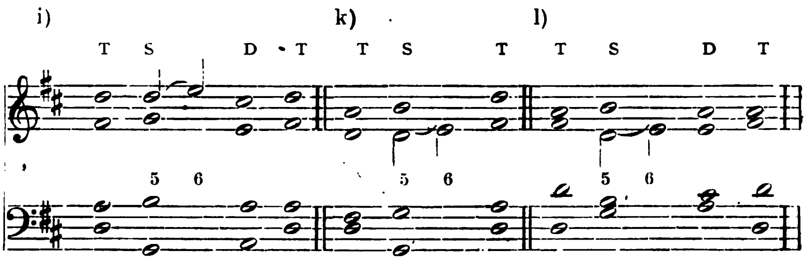
Es liegt in der Eigenart der S-Sexte begründet, daß sie in der plagalen Kadenz am häufigsten dem Sopran zugewiesen wird; sie erfüllt hier ihre melodische Bestimmung an der am meisten auffallenden Stelle. Aber auch in einer Mittelstimme kann sie von guter Wirkung sein:

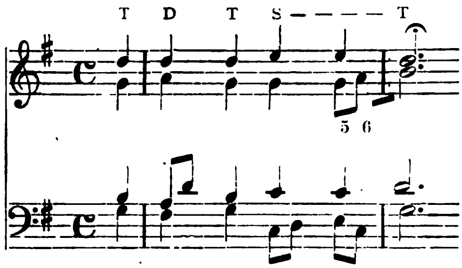
Liszt: Faustsinfonie, II. Satz, Schluß

76. 

Natürlich ergeben sich fast alle diese Verbindungen einfacher und leichter, wenn die S zunächst ihren ursprünglichen Tonbestand (Basis,
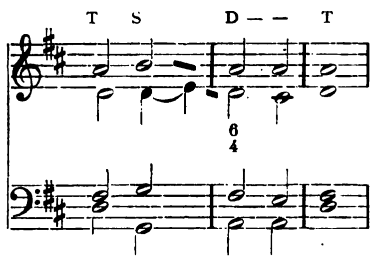
Terz und Quinte) erklingen läßt und dann erst diejenige Stimme, die die Quinte hält, in die Sexte ausbiegt:

77.


Bach, Nr. 330. Anfang: (Siehe auch No. 159, Takt 3 !)


Wie Beispiel 77k zeigt, wird auf diese Weise auch die Verwendung der Stammbewegung mit der in Quintlage beginnenden T möglich (vgl. Beispiel 61).

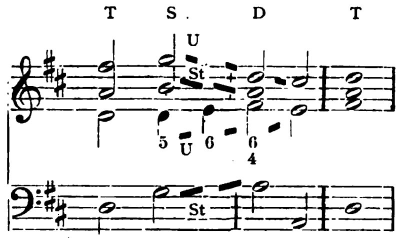
In sämtlichen im ersten Abschnitt dieses Kapitels erörterten Formen der authentischen Kadenz ist der D_4^6-Akkord ohne weiteres an der ihm zukommenden Stelle einzuschalten (Bach, Nr. 178, Takt 11 u. a. O.). Legt sich die S-Sexte unter die Terz der S (Abstand der reinen Quinte, Beispiel 77k), so verzichtet man in der Stammbewegung auf den D_4^6-Akkord:

78.


Die Gründe, weshalb sich diese Fortführung verbietet, sind ganz ähnliche wie diejenigen, die zur Ablehnung der Stimmführung in Beispiel 61 zwangen. Unter Verwendung der Umlagerungsbewegung, die obendrein

dem melodischen Streben der S-Sexte entgegenkommt (vgl. Beispiel 71 und 72), wird diese auch in der beregten Lage verwendbar:

79.



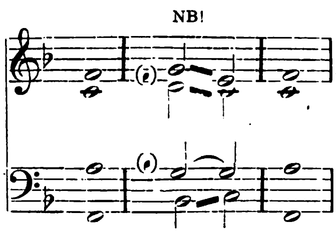
(Vgl. B-pl. 34 b.)

Aufgaben: Seite 303. — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien sind unter möglichst weitgehender Verwendung des S_6-Akkordes vierstimmig zu bearbeiten.

3. Daß die bisher verwendeten S-Ableitungsakkorde durchaus eindeutig sind, also ausgesprochenen S-Charakter tragen und nur als Nebenform der S (IV. Stufe) erscheinen, steht außer Zweifel. Dennoch darf nicht aus dem Auge gelassen werden, daß in den S-Klängen der Beispiele 64, 66 b, 67 b, 77 **k und** l diejenige Tonlagerung auftaucht, die nach Grundsatz II Voraussetzung für ein selbständiges Akkordgebilde ist, die Lagerung: unterer Ton mit reiner Quinte darüber. Zwar ergibt sich in allen erwähnten Beispielen leicht, daß der untere Ton dort nicht die Bedeutung eines Basis-Tones besitzt, noch der obere die seiner Quinte, daß demnach von einem wirklich selbständigen oder gar ursprünglichen Akkordgebilde nicht die Rede sein kann. Es bleibt jedoch zu untersuchen, ob sich diese Selbständigkeit, oder wenigstens der Anschein einer solchen, nicht durch zweckmäßige Maßnahmen erzielen läßt, und, wenn es gelingt, welche funktionelle Bedeutung dem „verselbständigten S-Ableitungsakkord" alsdann zuzusprechen ist.

Die Aufgabe bestünde also darin, die S-Sexte als Grundton glaubhaft zu machen. Äußerlich betrachtet kommt diesem Gedanken Beispiel 80 (bei NB.) insofern entgegen, als der in Frage stehende Ton (g) hier verdoppelt, also so behandelt ist, wie in der Regel der Basiston eines Dreiklangs behandelt wird. In Wahrheit nimmt aber auch jetzt noch das Ohr
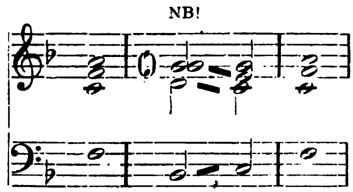
80.



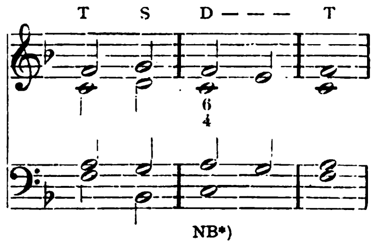
den Ton b im Baß als S-Fundament wahr und den Ton d im Alt als dazugehörige Terz, während das g im Sopran nach wie vor als „Austauschton"

(für f) erscheint, das g im Tenor aber sich nunmehr deutlich enthüllt als Vorausnahme der Quinte g der Dominante (s. S. 49), jedenfalls nicht imstande ist, dem zu vernehmenden tiefsten Ton (b) die Eigenschaft als Wurzelton zu rauben (vgl. Grundsatz I). Hieran ändert auch eine andere Lagerung der Töne in den Oberstimmen nichts (Beispiel 81), ebensowenig wie die Einfügung des D^6_4-Akkordes (Beispiel 82):

81.
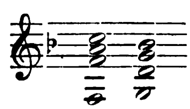


82.



Wohl aber läßt sich feststellen, daß diese Form des S-Ableitungsakkordes bei ihrem Eintritt weniger anmutet, als die Form mit doppeltem Basiston, daß ihr vielmehr erst die Weiterführung zu eigentlichem Sinn und Verständnis verhilft. Derartige Fälle der Notwendigkeit einer klanglichen „Rückwärtsperspektive" werden sich noch mehrfach ergeben.

Da entschieden der in der tiefsten Stimme liegende Basiston der S die Auffassung der klanglichen Wirkung der über ihm ruhenden Töne nach wie vor bestimmt, wäre ein weiterer Versuch zur Verselbständigung der S-Ableitung so vorzunehmen, daß die S-Sexte nicht nur verdoppelt, sondern einer der beiden doppelt vorhandenen Töne obendrein an Stelle des S-Wurzeltones in den Baß gelegt wird (Beispiel 83). Tatsächlich gewinnt man auf solche Weise den Eindruck, als sei der im Baß liegende

83.



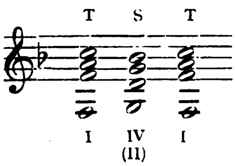
Ton der Grundton des Akkordes und (was ohne weiteres daraus folgt), als hörte man in dem eine Quinte darüber liegenden Ton wirklich „seine" Quinte.

---

*) Der Charakter des D^6_4-Akkordes als eines Verzierungsakkordes tritt hier nur noch deutlicher zutage (vgl. Kap. III).
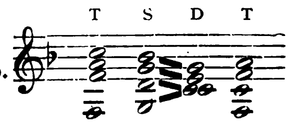
Es ist hierbei festzustellen, daß der so geglückte Versuch zur Entdeckung eines ganz neuartigen Harmoniegebildes von vollkommen abgerundetem Charakter geführt hat, zu einem Akkord, zwischen dessen elementaren Kontrasttönen (Grundton und reine Quinte; vgl. S. 5 und Grundsatz II) nicht der natürliche sekundäre Kontrastton, die große Terz, sondern statt dessen die kleine Terz erklingt. Die neu gewonnene harmonische Einheit, die Subdominant-Parallele genannt wird, erscheint unserem Tonempfinden, auch wenn sie außer jeglichem Zusammenhang erklingt — ja, dann vielleicht erst recht — als durchaus selbständiges Gebilde, das sich als Klangorganismus ebenbürtig neben die bisher ausschließlich verwendete Dreiklangsform stellt. Die letztere, der also die große Terz als kennzeichnendes Merkmal eigen ist, heißt „Dur-Dreiklang"; die harmonische Einheit mit kleiner Terz führt den Namen „Moll-Dreiklang".

Da der Ton g im zweiten Akkord des Beispieles 83 wie gesagt als Grundton empfunden wird und dieser Ton in der F-Tonreihe den zweiten Platz (die 2. „Stufe") einnimmt, so könnte man diese verselbständigte Form der S-Ableitung „Akkord der II. Stufe" nennen. Viel gewonnen wäre damit für das Verständnis seiner organischen Bestimmung innerhalb der Tonart jedoch nicht. Die Rückkehr von dem neuen Akkord zum tonischen Dreiklang rundet sich durchaus zur plagalen Kadenz
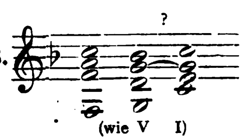
84.


(Bach, Nr. 234, Takt 3.)

(Beispiel 84), also auch jetzt noch bestimmt der — hier lediglich im Sopran erscheinende — Basiston der S die Auffassung des Akkordes: er gibt ihm subdominantische Bedeutung*). Das erhellt noch überzeugender aus der Verwendung des gleichen Harmoniegebildes in der dreiteilig authentischen Kadenz:

85.


Hier sträubt sich das Ohr entschieden dagegen, die beiden mittleren Akkorde anders als in Gegenbewegung verbunden zu hören, also in der für die Verbindung S—D kennzeichnenden Bewegung; eine Weiterführung etwa nach Art der zweiteilig-authentischen Kadenz (vgl. S. 7)

86.

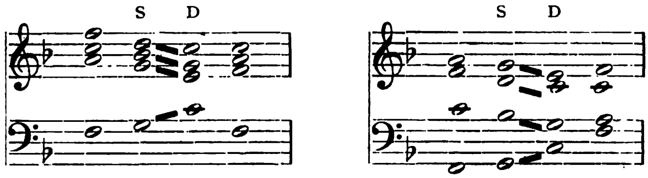

---

*) Die Notwendigkeit, nunmehr zwischen Basiston eines Funktionsträgers (es kann ihrer nur drei in der Tonart geben) und Grundton eines Akkordes sorgfältig zu unterscheiden, springt in die Augen.

will unserem musikalischen Empfinden bei weitem nicht so natürlich, zwingend erscheinen, wie jene in Gegenbewegung.
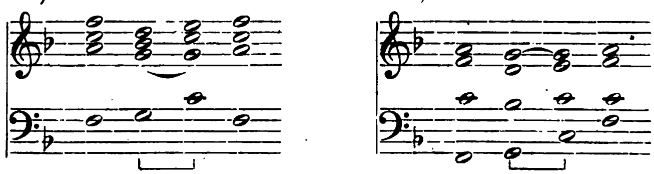
Aber auch wenn der neue Akkord in Quint- und Oktavlage verwendet wird, hat die Gegenbewegung zur D hin etwas durchaus Einleuchtendes im Sinne einer Verbindung S—D:

87. a) b)



4. Allein hier, wo der klangbestimmende Basiston der S weder im Baß noch im Sopran erklingt (sondern in einer Mittelstimme „verborgen" liegt) ist das Ohr auch einverstanden, wenn auf die Gegenbewegung verzichtet und bei der Weiterführung der Stimmen nach dem Muster der zweiteilig authentischen Kadenz verfahren wird:

88. i) k)

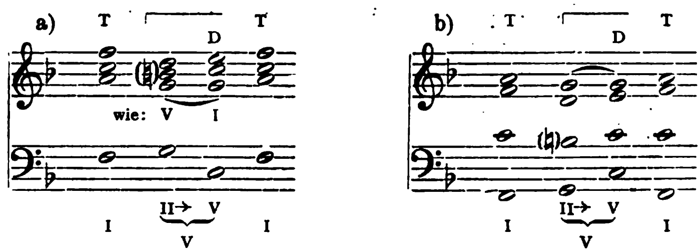


(Bach, Nr. 348, Takt 1 zu 2; 158 vorletzter Takt.)

Die im Beispiel 88i und k geklammerte Verbindung „nach dem Muster der zweiteilig-authentischen Kadenz" sieht äußerlich genau so aus, als wäre c e g eine Tonika und der vorangehende Akkord seine Dominante. Es fehlt dieser letzteren jedoch das kennzeichnende Merkmal des Leittons (vgl. S. 7), sie besitzt statt der erforderlichen großen die kleine Terz, weshalb hier, abgesehen von anderen Bedenken, unter allen Umständen nur von einem dominantartigen Harmoniegebilde die Rede sein kann, von einer Dominante mit geringerer Zwangswirkung. Aber auch wenn man den Akkord durch willkürliches Ersetzen der kleinen durch die große Terz (Alteration) zu einem Dur-Akkord, also einem echten Dominantakkord völlig gleich machen würde (Beispiel 89 a u. b), bliebe er nur eine Dominante zweiten Grades, denn der Akkord, zu dem er hinführt, wird im Zusammenhang als die eigentliche Dominante der Tonart empfunden; ihm selbst fällt lediglich die Rolle einer Art Hilfsdominante*) zu.

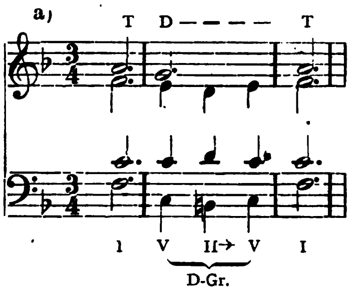
*) „Wechseldominante" lautet die alte Bezeichnung.

89.



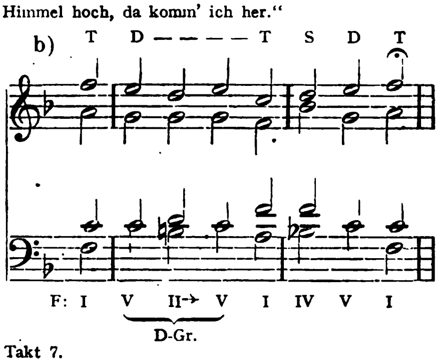
Der auf solche Weise wirklich **verselbständigte** Ableitungsakkord hat nunmehr so gut wie alle subdominantischen Eigenschaften abgestreift; er ist zur Dominante der Dominante geworden und bildet mit dieser eine **Dominantgruppe**, die sich zwanglos zur **Sonderkadenz** des Dominantdreiklangs erweitern läßt:

90.

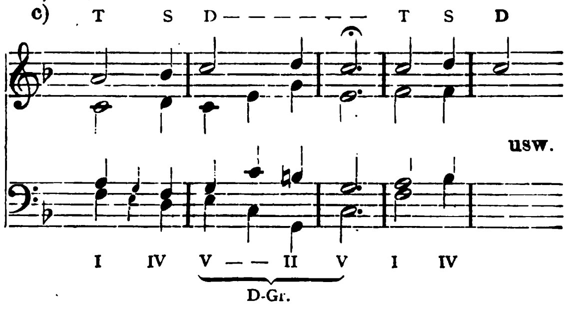


(Bach, Nr. 4, Schluß.)

Choral: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her."



Bach, Nr. 143, Takt 7.

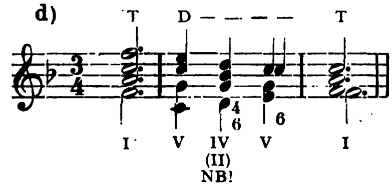


Demnach ist zu unterscheiden zwischen der D *der Tonart* und einer gelegentlich als Vorläufer irgend eines selbständigen Akkordes oder zur Bildung einer Sonderkadenz verwendeten *Hilfsdominante*. Im allgemeinen kann jeder Dreiklang, dessen Grundton eine reine Quinte über dem Grundton eines anderen Akkordes liegt, für diesen zur Hilfsdominante, zur „Dominante im übertragenen Sinne" werden.

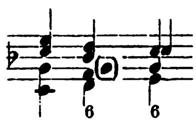
Die früher dargestellte D-Gruppe, die sich der Sextakkorde bedient (siehe S. 43 letzter Absatz), läßt sich nun auch mit der S-Ableitung bilden:

d)
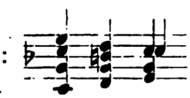
90.



Bei NB! hat man gewissermaßen diejenige S-Ableitung vor sich, die aus dem Sextakkord des S-Dreiklangs mit doppelter Terz in den Außenstimmen entwickelt ist:



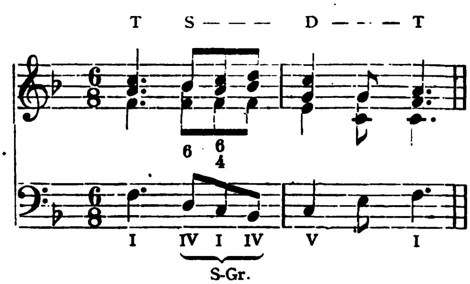
Die völlige Verselbständigung:



(Dominantisierung) verträgt diese Form nicht recht; der allzu stark dominantisch wirkende durchgehende $^6_4$-Akkord (s. S. 36 Abs. 1) würde der eigentlichen Hauptdominante, für die er nur Bindeglied sein soll, einen unerwünscht starken tonischen Anstrich geben.

5. Wie sich schon im vorigen Kapitel (S. 36) ergab, bildet der Subdominantdreiklang seine Sonderkadenz mit dem Dreiklang der „I. Stufe", der, seine tonische Bedeutung durchaus verlierend, in diesem Falle also Hilfsdominante für den „Akkord der IV. Stufe", den Träger der Subdominantwirkung, wird (Subdominantgruppe).

91.

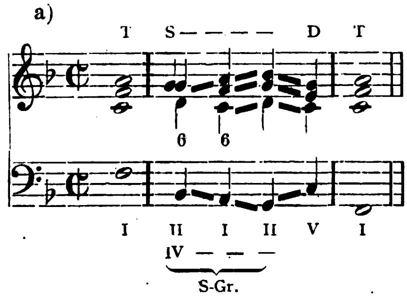


Der Subdominant-Ableitungsakkord kann aber auch seinerseits wiederum eine Sonderkadenz bilden. Für diese Kadenz ist *zunächst*

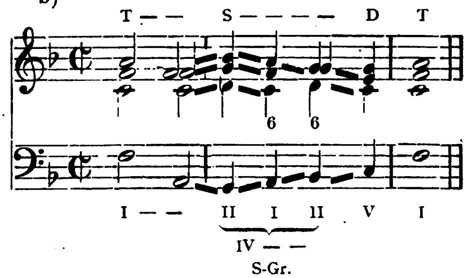
die gleiche Hilfsdominante in Anspruch zu nehmen, die dem Hauptsubdominantakkord zu einer Sonderkadenz verhilft, nämlich die (natürlich wiederum ihrer tonischen Bedeutung verlustig gehende) I. Stufe. Wie IV I IV als Subdominantgruppe möglich ist, so auch II I II, wobei übrigens nicht außer acht gelassen werden darf, daß es sich hier um Tonlagerungsverhältnisse handelt, die denen der Gruppe V IV V sehr ähnlich sind („Nachbartonstufen") und daher nach dem Muster der Verbindung von S = D behandelt werden müssen, nämlich unter Beobachtung der Gegenbewegung.

a)

92.



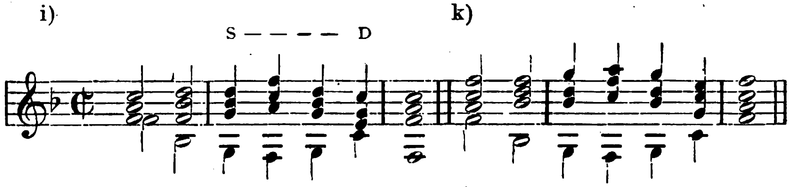
b)



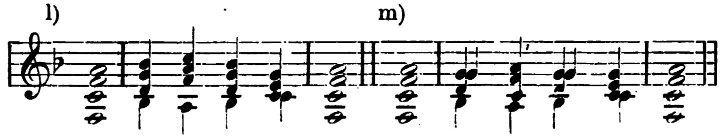
Diese Sonderkadenz der S-Ableitung läßt sich nicht für jede Lage und Form des Akkordes mit gleich angenehmer Klangwirkung verwenden. Ein Vergleich der folgenden Kadenzen:

i) k)

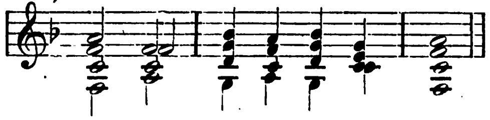
93.



l) m)
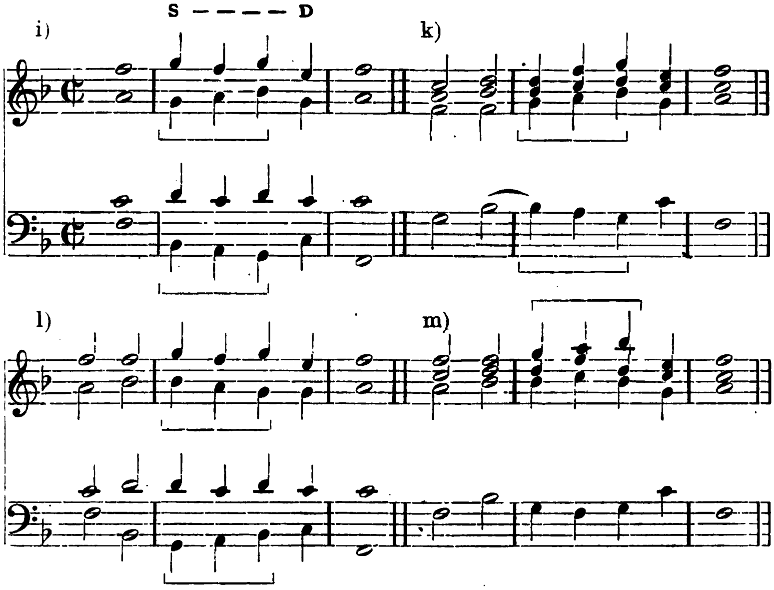


n)



mit diesen:
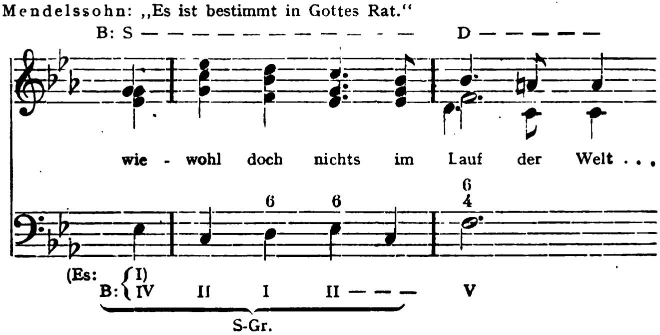
94,



ergibt, daß diejenigen Subdominantgruppen am flüssigsten und natürlichsten klingen, in denen zwei Stimmen (Beispiel 94i, k, l) — oder wenigstens eine (Beispiel 94m) — vom Basiston der S zum Grundton der Subdominant-Ableitung (II. Stufe) und umgekehrt schreiten, in denen also die Sonderkadenz als Ergebnis des am ehesten unmittelbar einleuchtenden melodischen Vorganges erscheint. Am wirkungsvollsten spielt sich dieser Vorgang natürlich in den Außenstimmen ab; die unter 92a und b notierten Formen einer S-Gruppe sind demgemäß am häufigsten anzutreffen*). Weshalb sie sich
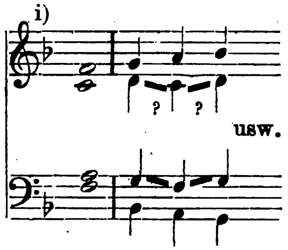
---

*) Mendelssohn: „Es ist bestimmt in Gottes Rat.“



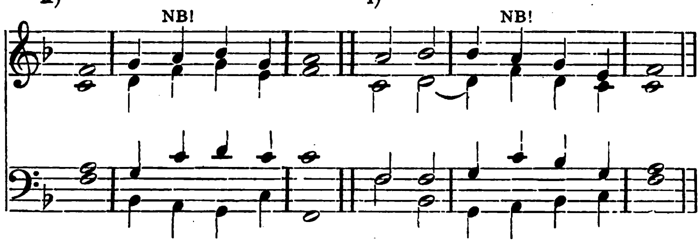
in weiter Lage nicht durchführen lassen, ist leicht ersichtlich (vgl. S. 46, Beispiel 61):

95. i)
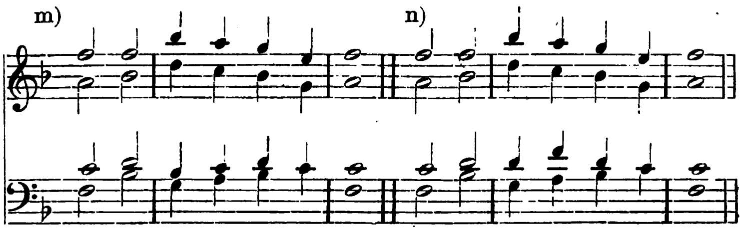


Für die Hilfsdominante wird bereits enge Lage erforderlich:

95. k) l)
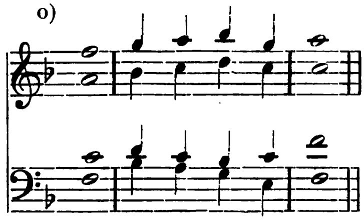


Es sei denn, man verdoppelt nicht den Grundton der S-Ableitung, sondern einen der Stammtöne des S-Dreiklangs:

95. m) n)
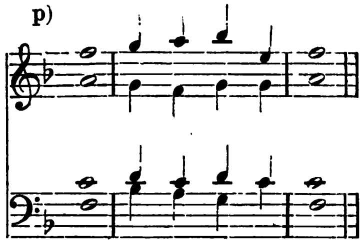


95. o)



oder hält die beiden oberen Stimmen in unangemessen weiter Entfernung voneinander:

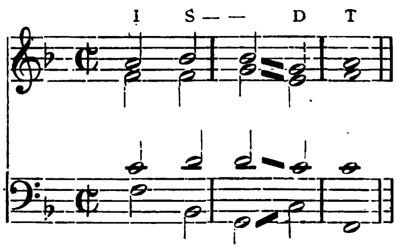
p)

95.



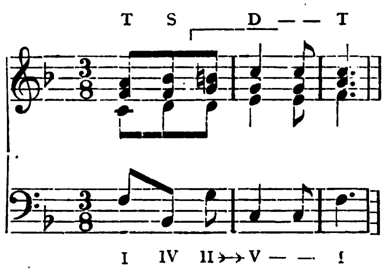
6. Läßt man der verselbständigten S-Ableitung (dem Dreiklang der „II. Stufe“) die Hauptsubdominante vorangehen, so ergeben sich keine neuen Gesichtspunkte. Diejenige Form der S-Ableitung, in welcher der S-Basiston im Sopran liegt, wirkt durchaus rein subdominantisch und verlangt Gegenbewegung zur Dominante hin:

96.



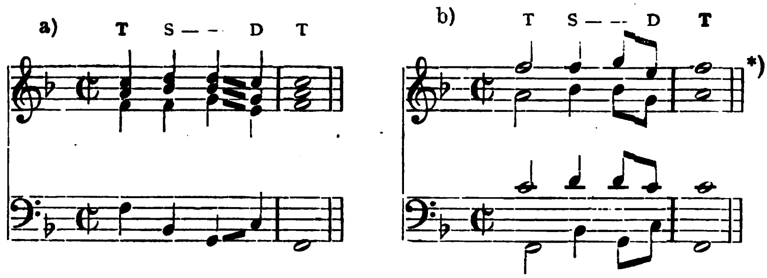
Zur Hilfsdominante ließe sich der Akkord in dieser Lage nur stempeln durch Beschaffung des künstlichen Leittons:

97.

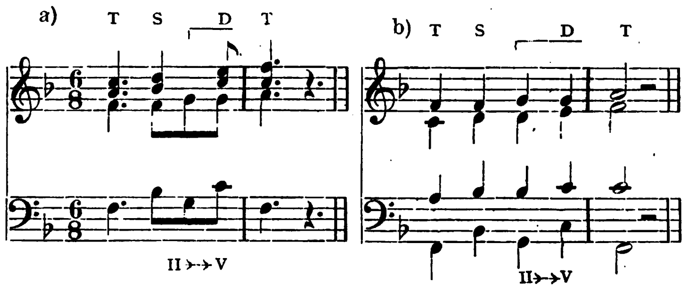


Die S-Ableitung in den beiden anderen Lagen kann mit oder ohne Gegenbewegung zur D geführt werden und wird dann in einem Falle rein subdominantisch wirken (Beispiel 98a u. b) im anderen als Hilfsdominante anzusehen sein (Beispiel 99a u. b).

98.
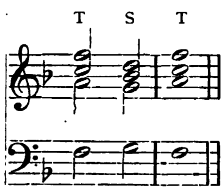


99.



(Bach, Nr. 348, Takt 1 zu 2.)
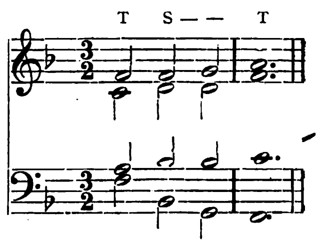
In der plagalen Kadenz behält die S-Ableitung auch in verselbständigter Form ihren S-Charakter, einerlei, ob sie allein auftritt (Beispiel 100) oder (wirksamer) der Haupt-S folgt (Beispiel 101).

100.



(Bach, Nr. 234, Takt 3.)

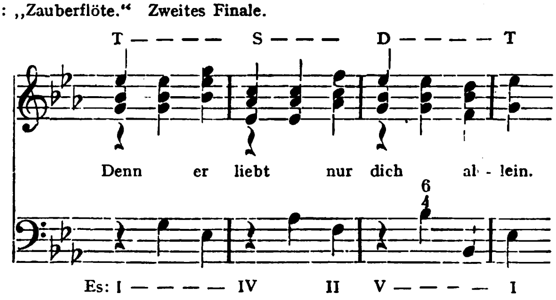
101.



Die akkordisch-funktionelle Wirkung der verselbständigten S-Ableitung (II. Stufe) wird in beiden Fällen eine blassere sein; diejenigen

---

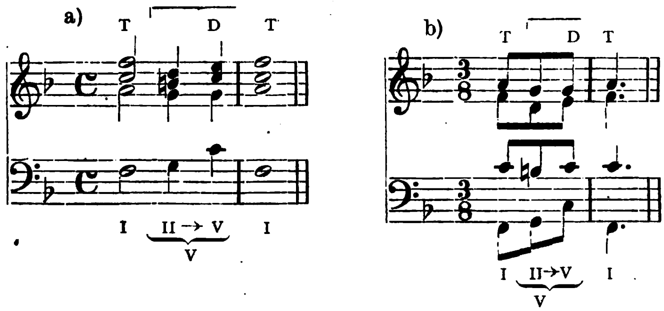
*) Mozart: „Zauberflöte." Zweites Finale.



Stimmen aber, denen der doppelt vorhandene „Fremdton“ („Grundton der II. Stufe“) zufällt, werden auch hier in ihrer Linienführung gewinnen (vgl. S. 46, 49 u. 50). Dabei halten allerdings melodischer Gewinn und akkordische Einbuße einander derart die Wage, daß diese Form der plagalen Kadenz nur recht behutsam verwendet werden darf; sie kann im Grunde nur besonderem Ausdrucksbedürfnis dienen, dem ein wählerischer Geschmack die rechten Ausdrucksmittel findet (vgl. auch S. 32, zweiter Absatz).

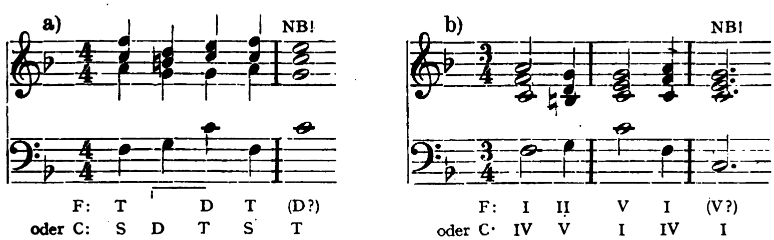
7. Bezüglich der unter 89a und b gegebenen Beispiele ist noch zu bemerken, daß — Erhöhung der Terz im Hilfsdominantakkord vorausgesetzt — ihre Klangauffassung wesentlich dadurch beeinflußt wird, wie die Betonung der einzelnen Akkorde sich regelt. Takteinteilungen wie diese:

102.



stützen die Klangauffassung, daß der letzte Akkord die Tonika sei; der vorangehende auftaktige Dreiklang wird als seine Dominante empfunden. Bei einer Verschiebung der Betonung besteht die Möglichkeit, den Dominantakkord tonisch, seine Hilfsdominante demnach als Hauptdominante und also den vorangehenden tonisch gedachten Akkord als Subdominante zu empfinden:
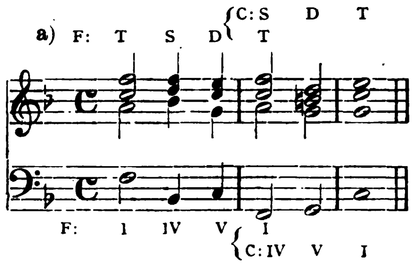
103.



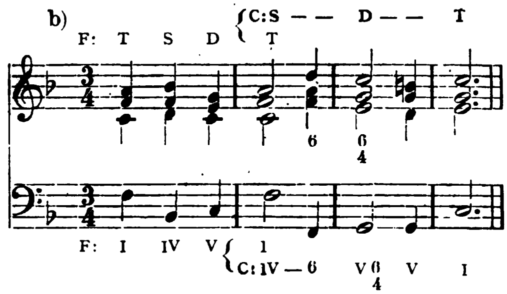
Selbst wenn man in den Beispielen 103a und b den jedesmal beginnenden Dreiklang durchaus als Tonika von F auffaßt, werden die mit NB. bezeichneten Harmonien eher nach einer Tonika von C als nach einer Dominante von F klingen. Der beginnende Dreiklang erscheint im Lichte der nachfolgenden Kadenz als von F-Tonika zu C-Subdominante umgedeutet (Klangliche Rückwärtsperspektive, vgl. S. 53).

Diese Umdeutung der Funktion eines Akkordes schließt den Begriff „Modulation" in sich. Man moduliert von der F-Tonart nach der C-Tonart, indem man der Tonika von F die Bedeutung einer Subdominante von C gibt, sie als S von C auffaßt und dann in dieser Tonart weiter kadenziert.

104. a)



b)



Die breitere Kadenz unter 104b — mit S-Ableitung und D-Vorbereitung (V$^6_4$) — stärkt das Gefühl des Angelangtseins in der neuen Tonart (Anmerkung 13).

Aufgaben: Seite 305. — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien sind unter möglichst weitgehender Verwendung der S-Ableitung und ihrer Verselbständigung vierstimmig auszuarbeiten.

Die Angabe der Lage zu Anfang (E. L. und W. L.) ist nicht durchaus für die ganze Aufgabe verbindlich. Die Arbeiten sind mit Funktionsbezeichnungen zu versehen und sorgfältig zu phrasieren.
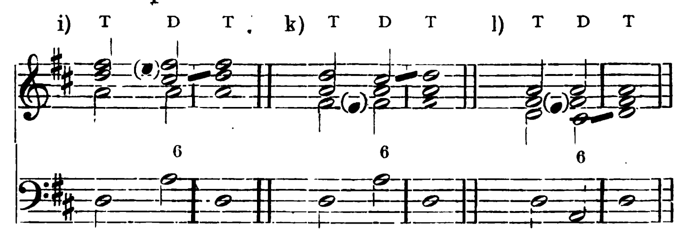
VI.

Die Ableitungsform der Dominante. — In der zweiteiligen authentischen Kadenz. — In der dreiteiligen Kadenz. — Unter Verwendung des D$^6_4$-Akkordes. — Scheinbare Verselbständigung. — Haupt- und Ableitungsform in Verbindung.

1. Auch aus dem Dominantdreiklang läßt sich durch Austausch seiner reinen Quinte mit dem höheren Nachbarton eine Ableitungsform gewinnen. Sie ist jedoch weit weniger häufig, als die des Subdominantdreiklanges, lediglich deshalb natürlich, weil sie sich melodisch nicht so selbstverständlich ergibt, für den Verlauf der gesanglichen Linie seltener erwünscht erscheint, wie diese.
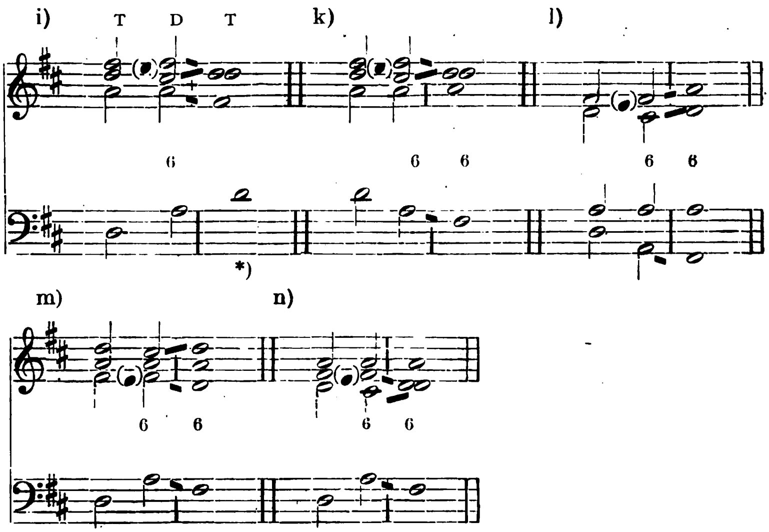
Die Gründe für das verschiedene Verhalten der beiden Akkorde beim Ableitungsvorgang sind vornehmlich darin zu suchen, daß die klingenden Stimmen, wenn sie in einer S-Harmonie zusammentreffen, andere Bewegungsmöglichkeiten vor sich sehen, als wenn ihr Querschnitt eine D-Harmonie darstellt: In der S-Harmonie sind sie hinsichtlich der Bewegungsrichtung geringerem Zwange unterworfen, sozusagen funktionell weniger beeinflußt; sie wenden sich gleich leicht zur tonischen Harmonie (plagal kadenzierend) wie zum Akkord der Dominante (eine dreiteilige authentische Kadenz einleitend). In der D-Harmonie hingegen sind die Stimmen von Haus aus in ihrer „melodischen Absicht" auf die Tonika eingestellt, also entschieden einseitiger gerichtet; und der Leitton ist es, der das Gefühl für diese Absicht wach erhält, er trägt seinen Namen nicht umsonst. Auf diese Weise erhält die D-Sexte — während die S-Sexte, unbeschadet ihrer Urbedeutung (S. 49), als harmonisch neutral bezeichnet werden kann — eine ziemlich eindeutige Färbung: das Ohr erkennt in ihr leicht die vorzeitig eintretende (vorausgenommene) tonische Terz; sie stellt eine Antizipation dar:

105.



Dieser Eindruck bleibt auch bestehen, wenn statt der Stammbewegung Umlagerungsbewegung verwendet wird:

106.
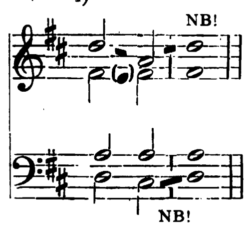


*) Vgl. S. 12 Abs. 2.

Daß die D-Ableitung (der D-Sextakkord) bei Beobachtung der Umlagerungsbewegung in den meisten Fällen besser klingt, als wenn an der Stammbewegung festgehalten wird, erklärt sich aus dem Wesen der Ableitungsform. Streben nach melodischem Gewinn zeitigte den Gedanken der Ableitungsversuche (siehe Kap. V, S. 45ff.). Die Beispiele unter 105 sind Belege dafür, daß sich in der zweiteiligen authentischen Kadenz bei Innehaltung der Stammbewegung im Grunde überhaupt kein melodischer Vorteil ergibt, sobald die Dominantharmonie ihre Quinte mit der Sexte austauscht, sondern eher eine Einbuße. Das macht sich am deutlichsten bemerkbar, wenn sich der Vorgang im Sopran abspielt (105i), der auf diese Weise um alle Bewegung gebracht wird. Aber auch in den Mittelstimmen mutet die Sexte an Stelle der Quinte nicht immer an, im Beispiel 105k jedenfalls nicht, weil hier der Leitton durch den Eindringling in seiner Kraft gefährdet wird, indem er zu ihm in das Klangverhältnis einer reinen Quinte gerät und in immerhin spürbarem Grade mit ihm verschmilzt (ohne freilich völlig von ihm „aufgesogen“ zu werden!). Diese Gefahr ist im Beispiel 105l vom Leitton abgewendet; und weil hier außerdem die äußere Unbewegtheit des Soprans keine Beeinträchtigung dieser Stimme bedeutet, sondern dem Verlaufe in der Urkadenz entspricht (vgl. S. 8), so ergibt sich hier die verhältnismäßig günstigste Klangwirkung. — Die Umlagerungsbewegung läßt, wie bemerkt, den D-Sextakkord eher möglich erscheinen; sie verschafft — die Beispiele unter 106i, k, l zeigen es — gerade auch dem Sopran die Möglichkeit, sich der D-Sexte mit Vorteil zu bedienen. Seine erzwungene (jedenfalls unerwartete) Bewegungslosigkeit beim Weiterschreiten von der T zur D macht die durch die Umlagerung erzielte gesteigerte Bewegung von der D zur T sogar noch reizvoller.

Bildet man die Ableitungsform nicht aus dem Grundakkord der D, sondern aus der ersten Umkehrung, dem Sextakkord, so führt diejenige Anordnung der Stimmen, in der Sopran und Baß einer Stammkadenz (beginnend in Oktavlage) ihre Töne gegeneinander ausgetauscht zu haben scheinen, zu einer Klangwirkung, gegen die das musikalische Empfinden Widerspruch erhebt:

107.

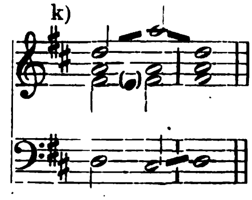
i)



Zu vergleichen mit Beispiel 105 k.
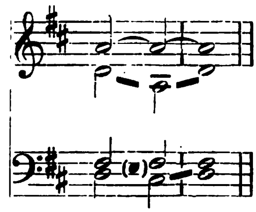
Der typische Baßschritt von Fundamentston zu Fundamentston in der Oberstimme gleichzeitig mit dem (von Haus aus einer Oberstimme gehörenden) Leittonschritt zum selben Fundamentston im Baß erscheint als völlige Verkehrung der natürlichen Verhältnisse. Der Eindruck wird auch kaum gebessert durch Gegenbewegung in den Außenstimmen:

k)

107. 

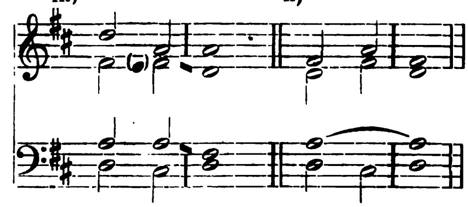
Ebenso ist nicht viel gewonnen, wenn die Bewegung von Basiston zu Basiston in eine Mittelstimme verlegt wird, namentlich nicht im Satz für vier Singstimmen oder vier Einzelinstrumente (an Stelle eines Tasteninstrumentes):

l)

107. 

Erst zweckmäßige Verwendung der Umlagerungsbewegung, namentlich von der D zur T, macht die in Frage stehende (sehr seltene und vom Anfänger nicht zu übende) Form der D-Ableitung möglich:
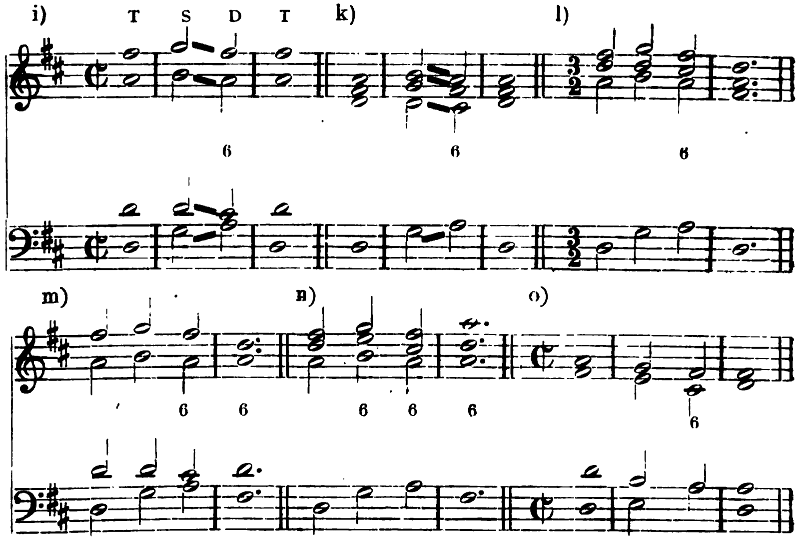
m) n)

107. 
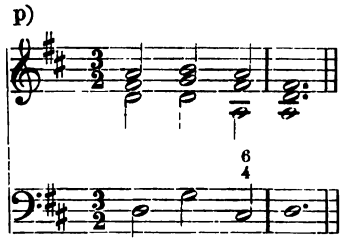
Die Entfernung des Austauschtones fis von dem im Basse liegenden Leitton cis beträgt eine Quarte (4), die des Grundtones a eine Sexte (6). Wollte man also diese Form der D-Ableitung beziffern, so ergäbe sich abermals das Zahlenbild $\frac{6}{4}$. Es ist klar, daß sich hier nicht von einem „Quartsextakkord" reden läßt, als einer „Umkehrung eines Dreiklangs, wobei die Quinte im Baß liegt". Man lasse nicht außer acht, daß jegliche Bezifferung lediglich rein äußerlich ein zufälliges Abstandsverhältnis einer oder mehrerer Ober-Stimmen vom Baß feststellt, über Form und Wesen der harmonischen Einheit jedoch an sich nichts aussagt (vgl. S. 45). (Anmerkung 14.)

2. In den bislang betrachteten Kadenzen hätte der D-Ableitung überall die Subdominante vorangehen können:

108.
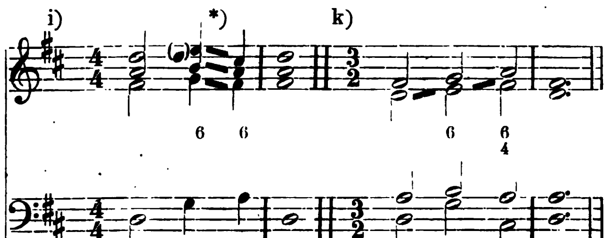


ebenso:



Einige Fälle lassen die Verwendung des S-Sextakkordes an Stelle der S-Hauptform als besonders zweckmäßig erscheinen:

109.
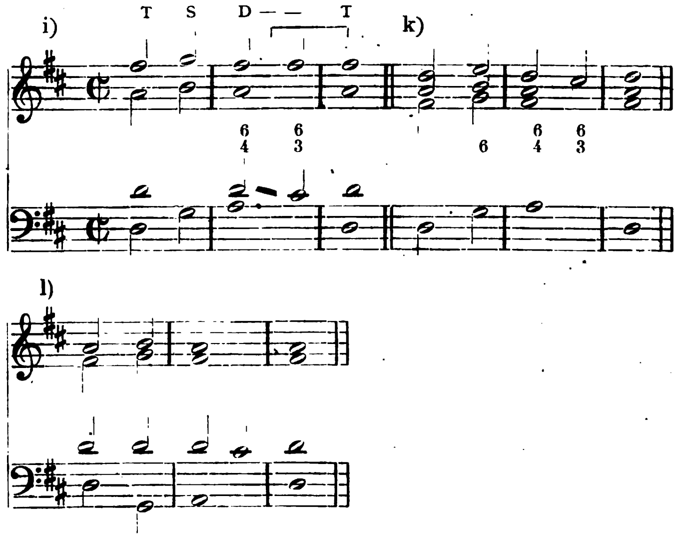


3. Wird die Dominante durch ihre verzierende Vorbereitungsform, den D_4^6-Akkord, eingeleitet, so ist der D_6-Akkord kaum noch mit Vorteil zu verwenden. Die Quarte wie Sexte im D_4^6-Akkord sind, wie seinerzeit

---

*) **Aufgabe:** Es ist zu begründen, weshalb diese Kadenz sich ungelenk gibt; durch zweckmäßige Verwendung der Umlagerungsbewegung ist unter Beibehaltung des Basses eine klanglich günstigere Stimmführung herzustellen.
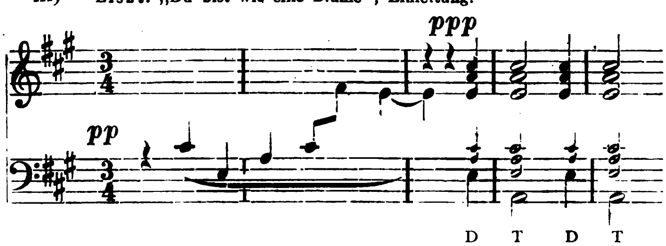
erörtert wurde (Kap. II) Verzierungstöne, die mit einem gewissen **Schwergewicht** der Terz und der Quinte des ursprünglichen D-Klanges zustreben. Die Auswirkung dieses melodischen Schwergewichts kann, was die Quarte anlangt, im allgemeinen überhaupt nicht, was die Sexte anbetrifft, in der Regel nur mit melodischem Nachteil unterbunden werden (Anmerkung 15):

110.
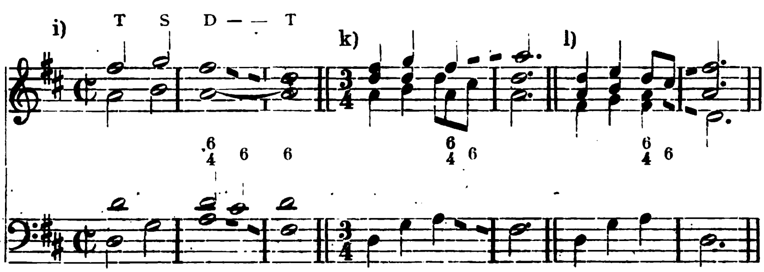


Vgl. jedoch:

m) Liszt: „Du bist wie eine Blume“; Einleitung.
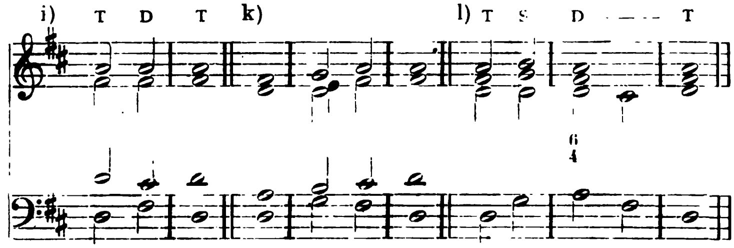


Wird indessen Umlagerungsbewegung beobachtet und außerdem vielleicht dem D_4^6-Akkord nur kurze Klangdauer zugewiesen, so sind mancherlei sehr wohl mögliche Setzweisen zu erzielen:

111.

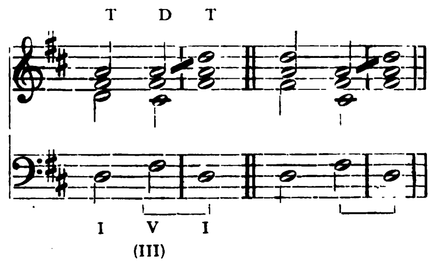


4. Eine wirkliche Verselbständigung des D-Ableitungsakkordes ist zunächst nicht möglich, jedenfalls solange nicht, als der Leitton unzweideutig sein Streben auf den Basiston der Tonika richtet; denn solange das Ohr hiermit rechnen muß, kann sich der melodische Zierton, durch den die Ableitung bewirkt wird, — die D-Sexte — nicht so glatt in die harmonische Einheit einfügen, wie das der Fall wäre, wenn die Terz der Dominante sich ihr anspruchslos, ohne Strebetoneigenschaft hervorzukehren, als reine Quinte (Grundsatz II!) dienstbar machte. Man hört in der D-Sexte, auch wenn sie in den Baß gelegt und verdoppelt wird, nach wie vor die vorausgenommene tonische Terz:

112.


Aufgabe: Jede dieser Kadenzen ist in allen Lagen zu spielen und zu notieren, die Kadenzen k und l auch unter Verwendung der S-Ableitung. Es ist zu versuchen, Unterschiede in der Klangwirkung zu begründen. — (Bach, Nr. 54, Takt 8.)

Es ist also nur von einer scheinbaren Verselbständigung der D-Ableitung zu sprechen, denn nur dem Augenschein nach (beim Anblick der notierten Töne) ergibt sich eine selbständige Akkordform. Die Bezeichnung „Akkord der III. Stufe" hat demnach in diesem Falle nicht die geringste Berechtigung, wenn man nicht eine ganz äußerliche, rein mechanistische Betrachtungsweise an Stelle des auf musikalischem Empfinden beruhenden organischen Erfassens setzen will. (Anmerkung 16.) Selbst in diesen Formen:

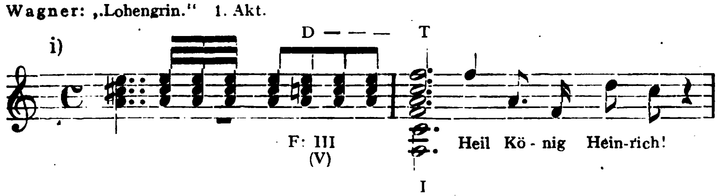
113.


in denen der für die Baßführung der authentischen Urkadenz bezeichnende Quartsprung a—d in den Sopran gelegt und die Dominantwirkung des mittleren Akkordes ganz unbezweifelbar ist, vernimmt das Ohr in dem fis, dem „Grundton" der scheinbaren „dritten Stufe", nichts anderes, als die

antizipierte tonische Terz. Gleichwohl kann der so gearteten Verselbständigung der D-Ableitung (der III. Stufe) unter Umständen allein die D-Wirkung überlassen bleiben:

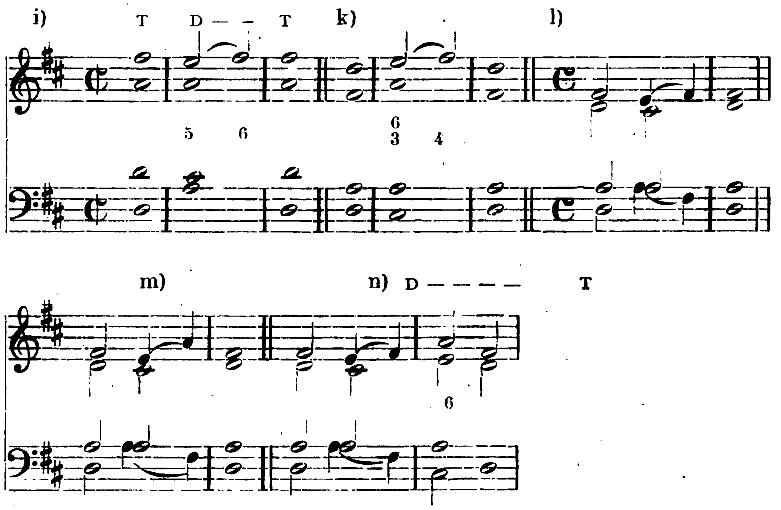
Wagner: „Lohengrin." 1. Akt.

113.
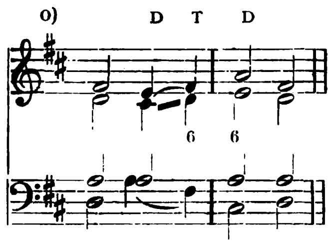


5. Wie es um den akkordischen Klangwert der D-Sexte bestellt ist, tritt besonders deutlich zutage, wenn man Haupt- und Ableitungsform der D einander folgen läßt:

114.
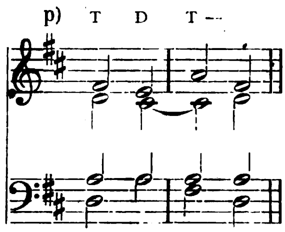


(**Aufgabe:** Alle Beispiele unter 114 sind so auszuarbeiten [eng und weit], daß der D eine S vorangeht.)

In diesen Beispielen ist das fis deutlich als vorausgenommene tonische Terz erkennbar; der Ton geht nirgends in dem Zusammenklang derart auf, daß von einer selbständigen harmonischen Einheit im engeren Sinne, von einem eigentlichen „Akkord", die Rede sein könnte. In Beispiel 114 n folgt der D-Ableitung noch einmal die D-Hauptform (und zwar diese in Sextakkordform). Dadurch verliert die Ableitungsform noch mehr an selbständiger Bedeutung, ja sie klingt kaum noch als Dominante, macht eher schon den Eindruck einer kurz berührten Tonika, wobei im Alt der Leitton vor dem tonischen Basiston vorgehalten wird:
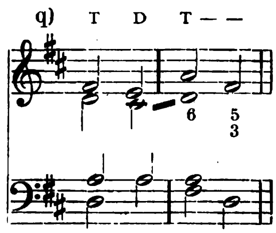


114.

Ganz unzweifelhaft stellt sich dieser Fall dem Ohre dar, wenn Beispiel 114 m in folgender Weise (p) rhythmisiert erscheint:



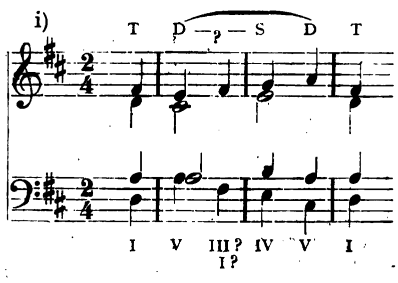
114.

Hier handelt es sich lediglich um eine Verzierung (mittels Vorhalts) der folgenden Stimmführung im Alt:



114.
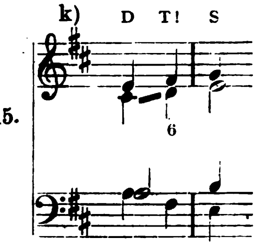
Ähnlich erklärt sich der in Frage stehende Zusammenklang im folgenden Beispiel:



115.

dessen Stimmführung im ersten Takt abzuleiten ist von:

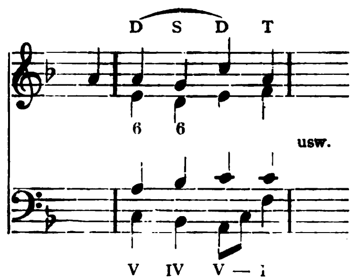
115.



Wenn die Ableitungsform der D mit einer S kadenziert (eine D-Gruppe bildet), macht sich der tonische Anflug unter Umständen aber auch gar nicht bemerkbar:
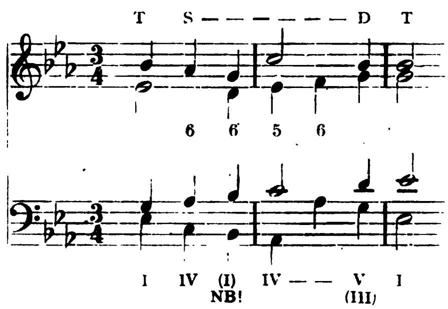
Bach, Nr. 47, Takt 3.

116.



In einer S-Gruppe wird die scheinbare III. Stufe keine D-Bedeutung annehmen können, ja überhaupt keinen Anspruch darauf erheben, funktionell bewertet zu werden:

117.

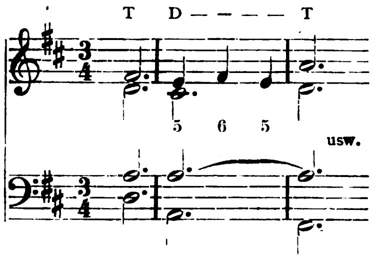


(Vgl. Bach, Nr. 107, Takt 3/4!)

Der Zusammenklang bei NB. ist ein ausgesprochener Scheinakkord, eine Zufallsbildung, aus dem durchgehenden Quartsextakkord (siehe S. 35) dadurch entstanden, daß das es im Alt nicht liegen blieb, sondern mit dem Nachbarton „ausgewechselt" wurde (das d ist also nicht zur Harmonie gehöriger, als melodischer Schmuck dienender Wechselton, hat überwiegend „melodischen Klangwert").

Im folgenden Falle ist von einer D-Ableitung natürlich überhaupt nicht die Rede:
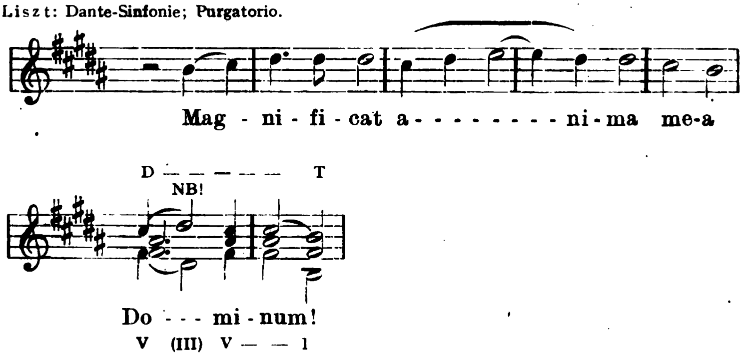
118.



Das fis des Soprans im zweiten Takt stellt nur eine melodische Ausbiegung (wiederum einen „Wechselton") dar, die vom Ohr nur als solche, nicht als Harmoniebestandteil bewertet wird. Das ist sogar dann der Fall, wenn sich der Baß dem durch den Wechselton geschaffenen äußeren Klangverhältnis anpaßt, so daß eine scheinbar verselbständigte D-Ableitung entsteht:

Liszt: Dante-Sinfonie; Purgatorio.

119.



Aufgaben: Seite 307. — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien sind unter zweckmäßiger Verwendung der D-Ableitung und ihrer scheinbaren Verselbständigung vierstimmig auszuarbeiten.

VII.
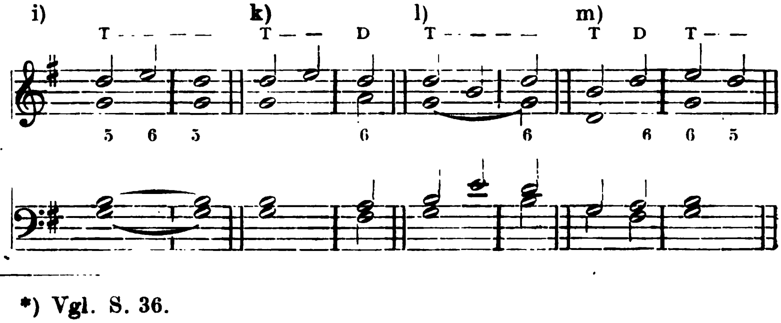
Die Ableitungsform der Tonika. — Die Sexte an Stelle der Quinte in der Grundform der T. — Der Zierton im Sextakkord der T. — Die verselbständigte T-Ableitung; die T-Parallele. — Der subdominantische Zug in der T-Ableitung. — Die nunmehr mögliche **wirkliche** Verselbständigung der D-Ableitung; die D-Parallele. — Die verselbständigte T-Ableitung in der S-Gruppe.

1. Wenn in der tonischen Harmonie statt der reinen Quinte der nächst höhere Ton verwendet wird, so entsteht dadurch in der Regel ebensowenig, wie bei dem gleichen Vorgange in einer Dominantharmonie, der Eindruck eines neuen Akkordgebildes, einerlei, ob der verzierende Ton gleichzeitig mit dem Akkord eintritt, oder erst nachdem dieser in normaler Weise erklungen. Die Sexte an Stelle der Quinte wirkt auch hier durchaus als melodischer Zierton, der mit den beiden anderen Tönen des Akkordes nicht zu einer Einheit zusammenfließt, diesen vielmehr ihre Bedeutung als Grundton und Terz der Tonika voll beläßt und selber als Fremdton, der seine Daseinsberechtigung lediglich aus dem melodischen Verlauf herleiten kann, **neben** den beiden Urbestandteilen der T erklingt.

Die T ist entweder Ausgangspunkt oder Ziel; jede der drei Funktionen kann ihr vorangehen und folgen. In welchem Zusammenhange die T aber auch erscheinen mag: stets wird die (naturgemäß nur in einer der Oberstimmen mögliche)*) als Ersatz für die Quinte eintretende Sexte ihren Charakter als den eines melodischen Schmucktones bewahren.

In folgenden Beispielen erscheint die Sexte als schlichter **Auswechselton** (Wechselton) (Bach, Nr. 273, vorletzter Takt):

120.

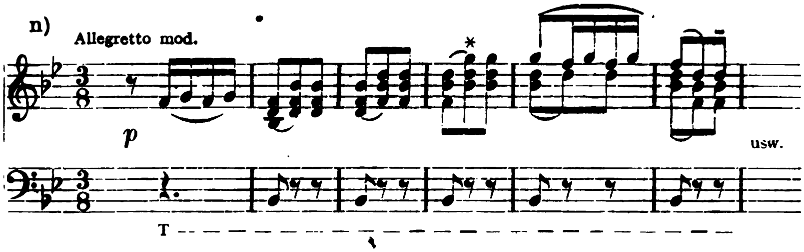


*) Vgl. S. 36.

Rob. Volkmann: Walzer aus der F-Dur-Serenade für Streichorchester op. 63.
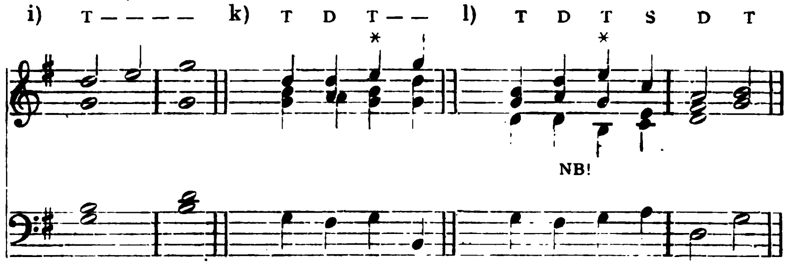
n)

120.
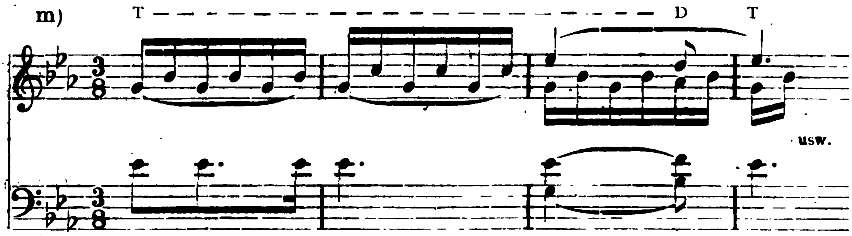


als abspringender Wechselton:

121.
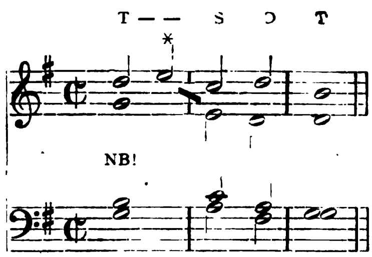


Schubert: „Du bist die Ruh'"

m)
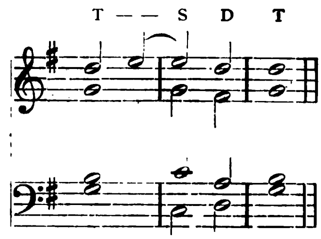


als antizipationsartiger Wechselton:

122.
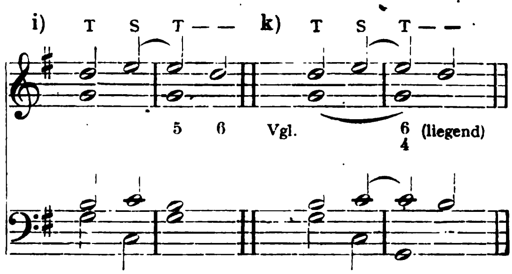


(NB! Der Unterschied zwischen diesem und dem Beispiel 121 l ist darin zu suchen, daß hier das e im Sopran auftaktig erklingt während es dort betont wird.)

als schlichte Antizipation (Vorausnahme):
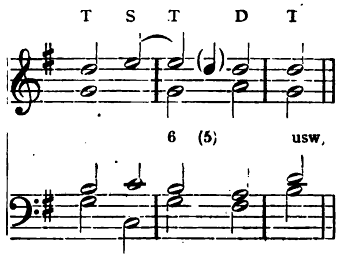


123.

als schlichter Vorhalt:



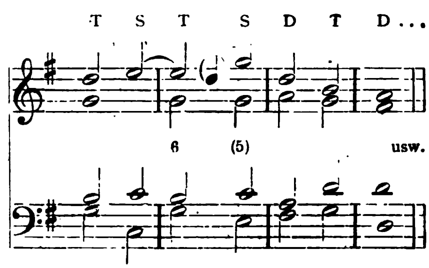
124.

als abgekürzt aufgelöster Vorhalt:



125.
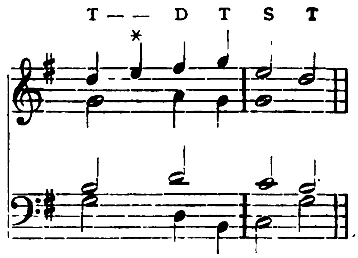
als abspringender Vorhalt:



126.

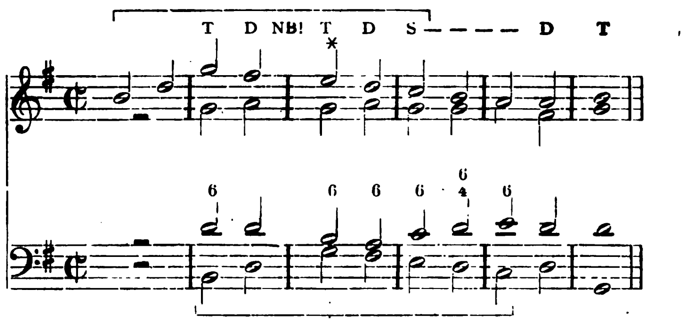
als Durchgangston:

127.



als durchgangsartiger Wechselton:

128.
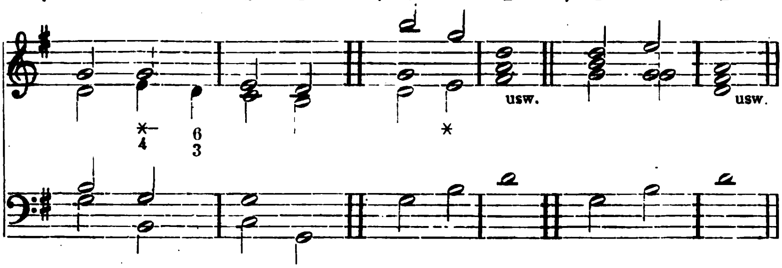


Im Beispiel 128 verzichtet der Sopran (bei NB!), obgleich er den **auftaktigen Leitton** singt, auf die Aufwärtsbewegung; er wendet sich **abwärts** zu dem harmoniefremden Zierton e, um dann (unter gleichzeitigem Weiterschreiten in die Dominantharmonie) zu dessen Zielton d zu gelangen. Daß diese die Strebeeigenschaft des Leittons außer acht lassende Wendung für das Ohr durchaus nichts Überraschendes, Auffallendes hat, liegt in dem leicht-diatonischen Fluß des Soprans (der obendrein im Baß seine genaue Nachahmung erhält) begründet.

Ob die T in Grund- oder in Sextakkordform mit dem in Rede stehenden Zierton versehen wird, ist für dessen klangliche Bewertung an sich ohne Bedeutung. Nur eignet sich der Sextakkord fast gar nicht für die Ausschmückung, die mit dem Austausch der Quinte gegen den nächst höheren Ton erstrebt wird, weil diese Quinte mitsamt dem Grundton eigentlich zum Zwecke der Identifizierung der im Basse liegenden Terz nicht entbehrt werden kann; hört man nicht die beiden „Keimblätter der Harmonie" über der Terz (vgl. S. 32), so bekommt der Zusammenklang — er ist übrigens selten genug anzutreffen! — etwas Schwankendes, Unfestes, mag schon die Einzelstimme durch den Zierton gewinnen (Bach, Nr. 21, Takt 5):
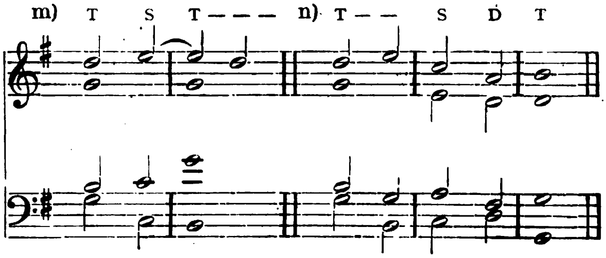
i) T – – – – – S T k) T – – – D l) T – – – D

129.
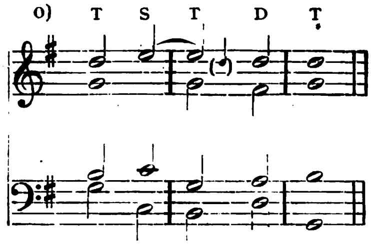


Siehe Beispiel 120. S. Beisp. 127. Siehe Beispiel 121.

m) T S T – – – n) T – – S D T



S. Beisp. 124. S. Beisp. 122.

o) T S T D T



S. Beisp. 125.

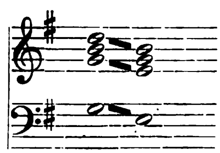
Die in den Beispielen 120—128 angeführten Formen lassen es jedenfalls kaum als ratsam, sicherlich nicht als notwendig erscheinen, nach Art der bei der S sehr wohl angebrachten und bei der D immerhin möglichen Bezeichnung von einem „Tonika-Sextakkord“ zu sprechen. Für den Anfänger liegt außerdem kein Anlaß vor, sich jetzt schon mit diesen Formen praktisch zu befassen. Ihre Anwendung, die schon einigermaßen gefestigtes Satzgeschick und entwickelten musikalischen Geschmack erfordert, wird gelegentlich der Sonderbetrachtung der Verzierungsmittel des mehrstimmigen Satzes (Kap. XI ff.) zu üben sein.

2. Während S und D kadenzgemäß auf Vorwärtsbewegung gerichtete Funktionen sind, ist die T von Haus aus als Ausgangspunkt, namentlich aber als vorläufiges oder endgültiges Ziel mit dem Begriff der Ruhe ver-

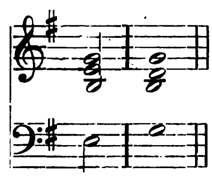
knüpft; daher wird diejenige Abwandlung ihrem Wesen am ehesten entsprechen, die von vornherein bis zur verselbständigten Form (T-Parallelen) entwickelt wird.

Die Verselbständigung der T-Ableitung wird vollzogen durch Verwendung des Austauschtones im Baß, einerlei, ob mit oder ohne Verdoppelung in einer Oberstimme. Die tonische Terz liegt alsdann im Abstand einer reinen Quinte über dem Baßton und macht es möglich, diesen als Grundton aufzufassen, während der ursprüngliche Basiston der T die Entfernung einer kleinen Terz innehält und das so gewonnene Gebilde — die T-Vertretung oder die T-Parallele — also zum „Molldreiklang" stempelt (vgl. S. 54). Der Umstand, daß der Grundton dieser Tonikavertretung in der Stammtonreihe als sechster Ton zu finden ist, war sonst wohl bestimmend dafür, von einem „Dreiklang der VI. Stufe" (oder schlechthin von der „VI. Stufe") zu sprechen. Sofern nur Wesen und Entstehung der verselbständigten T-Ableitung scharf im Auge behalten wird, verschlägt es nichts, wenn man gelegentlich der Kürze halber die „Stufen-" statt der Funktionsbezeichnung benutzt.

Die T kann — in Grund- wie in Sextakkordform — mit ihrer Parallelen mannigfach, jedoch nicht wahllos, verknüpft werden. Einerseits ist die Selbständigkeit und Gleichwertigkeit der Stimmen (ihre Realität; siehe S. 14) in Acht zu nehmen; es geht also beispielsweise nicht ohne weiteres an, zu schreiben:
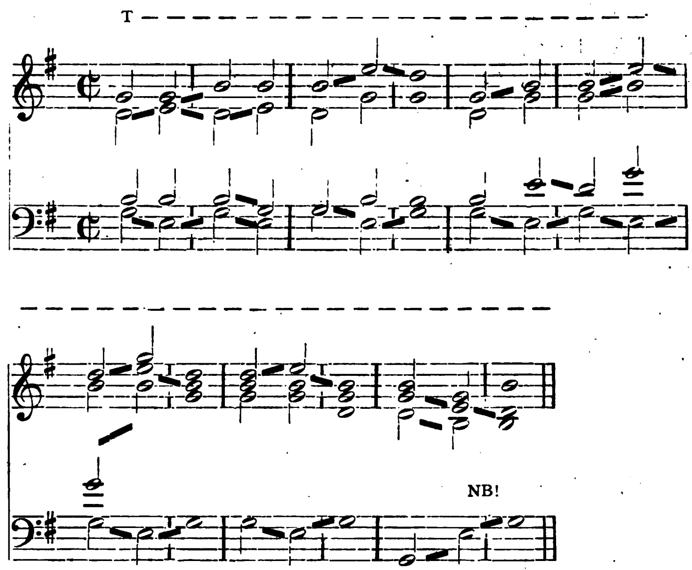


Anderseits ist zu bedenken, daß Umkehrungs- wie namentlich Ableitungsformen im allgemeinen der Hauptform gegenüber den reizvolleren akkordischen Klangwert besitzen und daß daher das Bedürfnis nach Steigerung vielfach gebietet, die reizvolleren Formen den weniger reizvollen folgen zu lassen, es sei denn, der Verlauf der Stimmen, namentlich des Soprans, gleicht durch melodischen Reiz das Decrescendo im Zusammenklang wieder aus. So könnten die Schlüsse (und andere Stellen) von Beispiel 130 und 131 sehr wohl auch das g im Sopran beibehalten:



Es ist jedoch die Ausweichung in die Terz h gewählt worden, um die Einbuße an akkordischer Klangwirkung beim Weiterschreiten von der T-Parallelen zur Grundform der Haupttonika auszugleichen.
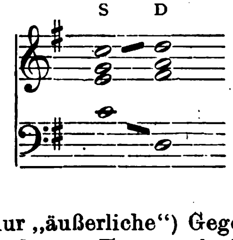
Von der Grundform der T zur T-Parallelen und umgekehrt können die Stimmen etwa folgendermaßen geführt werden:

130.



Die Gegenbewegung wird sich dabei fast immer als notwendig erweisen. Wollte man z. B. im dritten und sechsten Takt den Baß vom tieferen G, einen Sextensprung aufwärts, also in gleicher Richtung mit dem Sopran, ausführen lassen, so würde dadurch der Klangreiz des im Sopran liegenden, die T-Vertretung entscheidend färbenden Tones merklich beeinträchtigt. Im vorletzten Takt wäre die Führung des Basses vom oberen g im Terzensprung nach e aus bekannten Gründen fehlerhaft, während die hier beobachtete durchaus unanfechtbar ist. Die Gegenbewegung macht also in diesem Falle sogar den völligen Gleichklang (zwischen Alt und Baß) möglich.
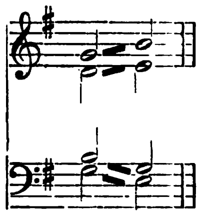
Wollte man das gleiche Mittel etwa anwenden beim Weiterschreiten von der S zur D, so ergäbe das keine brauchbare Stimmführung:



Hier ist tatsächliche (nicht nur „äußerliche") Gegenbewegung von zwei gleichlautenden zu zwei verschiedenen Tönen erforderlich, denn es handelt sich um die Verbindung zweier verschiedener Funktionen, deren Stammbewegung
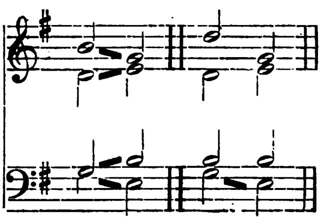
die Gegenbewegung ist (s. S. 20/21); bei der Verbindung T—T-Parallele bleibt das Ohr im Bereiche der gleichen Funktion, es vernimmt gewissermaßen eine „Bewegung am Ort“. Die Selbständigkeit der Stimmen ist da leichter gewahrt.

Von Takt 1 zu 2 im Beispiel 130 ergibt sich, wie in Takt 2 selbst, gemischte Bewegung, die auch im fünften Takte anzubringen gewesen wäre:

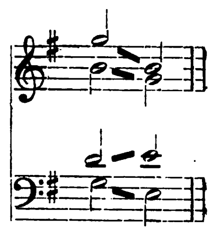


In den Außenstimmen ist bei der Verbindung T—T-Parallele gleiche Bewegung nur in einem Falle einwandfrei:

bezw.:

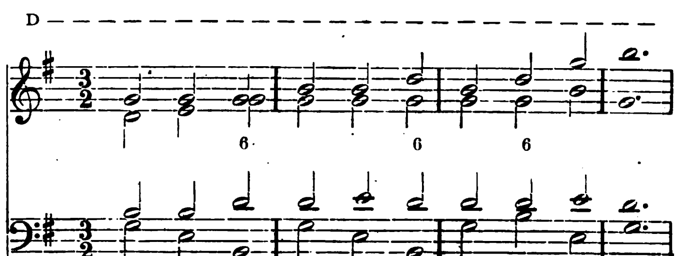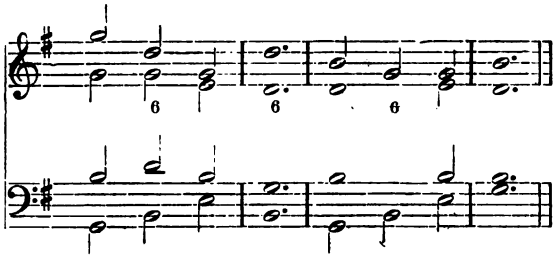


möglich außerdem:



Grundform der T, Sextakkord der T und T-Parallele sind beispielsweise folgendermaßen aneinander zu reihen:

131.
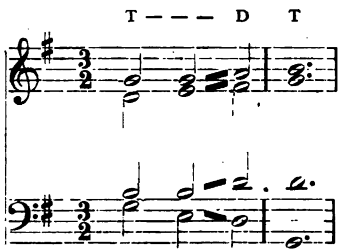




Aufgabe: Die Zweckmäßigkeit der im Beispiel 131 gewählten Bewegungen und Intervallverdoppelungen ist, namentlich vom Standpunkt der akkordischen Wirkung aus, zu begründen und durch Gegenbeispiele (am Klavier) zu erhärten.
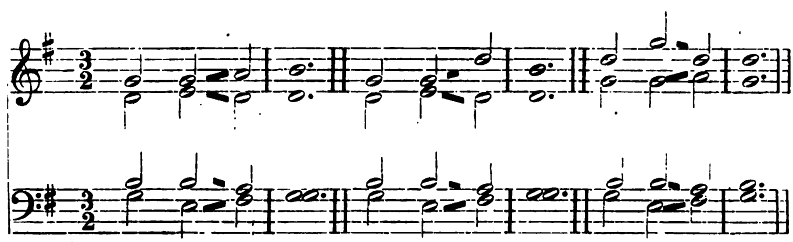
Der Schritt von der T-Parallelen zur D (VI—V) ist nur nach dem Muster der ursprünglichen Nachbarharmonieverbindung, S—D, möglich, also in Gegenbewegung:

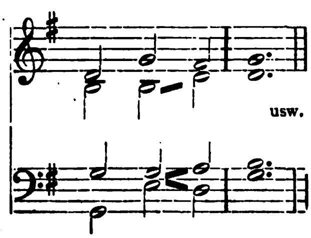
Stammbewegung:

132. 

(Bach, Nr. 102, Takt 1.)

Mit Umlagerungsbewegung:

133. 
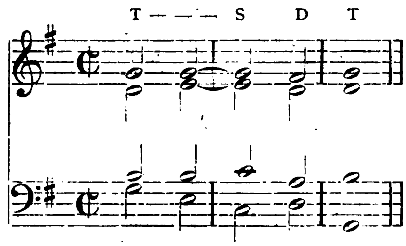


(Bach, Nr. 102, Takt 1 und 7.)

Aufgabe: Es sind ähnliche Kadenzen, in verschiedenen Lagen beginnend, zu notieren und zu spielen.
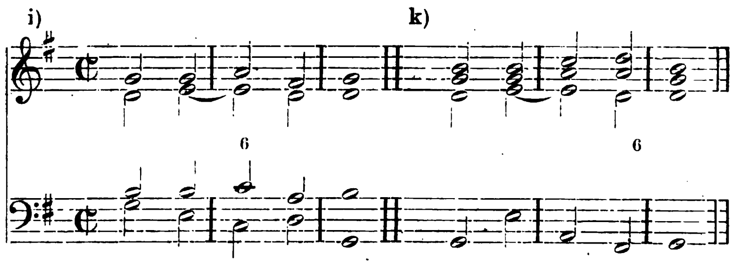
Folgt die S der T-Parallelen, so wird die Stammbewegung bestimmt durch zwei Töne, die lediglich einen Bedeutungswechsel erfahren („gemeinsame Töne"):

134.

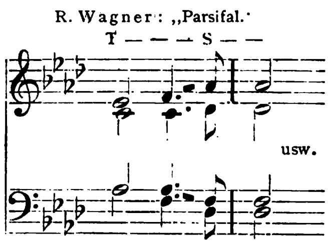


Ähnlich schließt sich die S-Ableitung und S-Parallele an:

135.

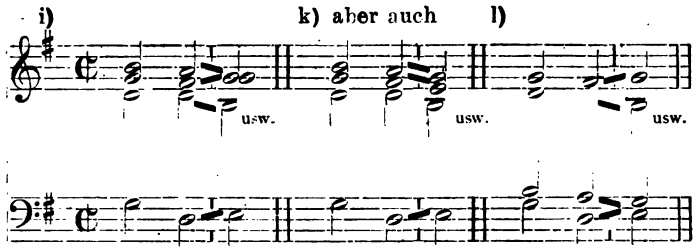


Umlagerungsbewegungen sind danach unschwer zu entwickeln. Z. B.:
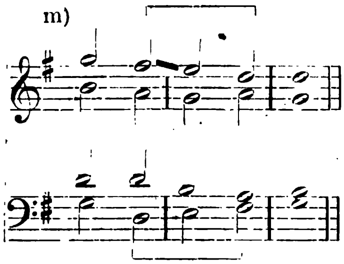


Ist die T-Parallele Ziel der D, so sind die Oberstimmen wiederum an Gegenbewegung gegen den ausschließlich schrittweise aufwärts gehenden Baß gebunden. Nur der Leitton wird vielfach, besonders im Sopran, seinem Streben entsprechend Aufwärtsbewegung heischen (136 i, l), ohne an sie unbedingt gebunden zu sein (136 k, m).

136.



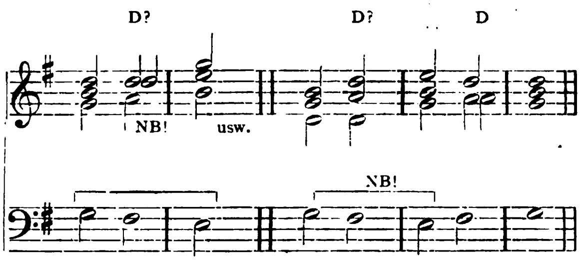
136.



(Bach, Nr. 107, Takt 1.)

In den Beispielen 137 handelt es sich bei NB. nicht eigentlich um eine authentische Kadenz (ebensowenig bei Bach Nr. 35, erster Takt). Diese Verbindungen werden noch in einem späteren Kapitel zu betrachten sein.
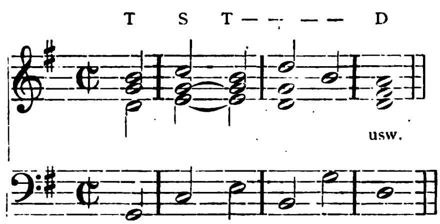
137.



(Siehe S. 187.)
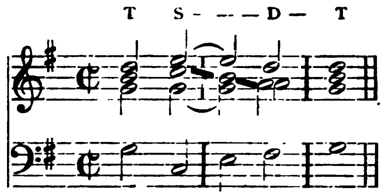
Als Ziel der S (plagal kadenzierend) ist die T-Parallele nur dann als solche allenfalls auffaßbar, wenn unmittelbar eine Form der Haupt-Tonika folgt:

138.

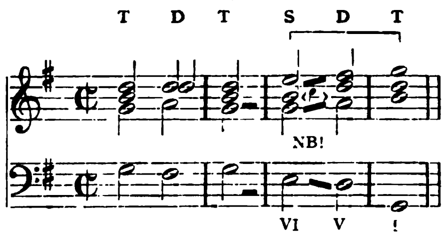


Schließt sich hingegen die D an, so ist das Ohr nur wenig geneigt, den erforderlichen Bedeutungswechsel der beiden in Frage kommenden

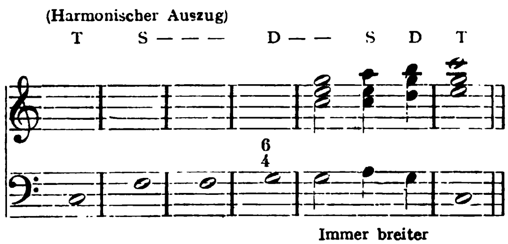
Töne anzuerkennen; e und g im Beispiel 139, Takt 2 werden vielmehr weiterhin als Terz und Quinte der S aufgefaßt, während das h im Alt als melodisch durchgleitender Ton erscheint.

139. 

Auch im folgenden Beispiel kann bei NB. nicht gut von einer T-Parallelen die Rede sein; es handelt sich eher um eine S mit unaufgelöstem (sprungweise verlassenen) Vorhalt vor dem Grundton im Alt:

140. 

Der Eindruck der dreiteiligen Kadenz wird hier allerdings durch die metrische Anordnung wesentlich gestützt. Ähnlich liegt der Fall in folgendem Beispiel aus der Einleitung zu „Also sprach Zarathustra" von Rich. Strauß:
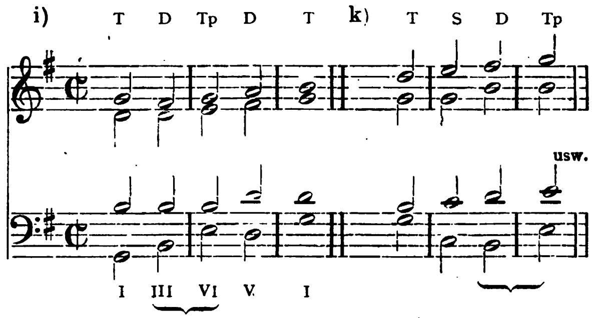


Die auch dynamisch machtvoll gesteigerte Kadenz ist von der T über die S zum D_4^6-Akkord gelangt und schließt mit drei breiten Schlägen, die unzweifelhaft als SDT empfunden werden, ab. Das gewichtige nochmalige Ausholen nach dem schon erreichten D_4^6-Akkord verlangt hier (vgl. S. 28 — Beispiel 44!) beim Vortrag einen deutlichen Einschnitt, eine merkbare, wenn auch natürlich nur ganz kurze, Unterbrechung des Verlaufes der Stimmlinien. Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet erscheint die Führung der Außenstimmen (in Oktaven) auch satztechnisch durchaus einwandfrei.

Aufgaben: Seite 307. — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien sind vierstimmig zu bearbeiten.

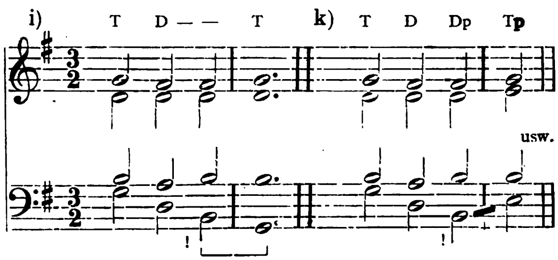
3. Zwei wichtige Beziehungen bleiben noch zu untersuchen. Zunächst die der D-Ableitung zur T-Parallelen. Es erscheint natürlich, daß das Verhältnis der beiden Ableitungsformen zueinander sich inniger gestaltet, als das der D-Ableitung zur Hauptform der T.

141.



Die Stimme, die den Leitton singt, verfolgt zwar auch hier ihren Weg aufwärts; der Leitton hat jedoch an Klangwichtigkeit eingebüßt, weil sein Ziel (der Basiston der T) das zur Terz der T-Parallelen geworden ist, nicht mehr die ursprüngliche Klangwichtigkeit besitzt. Dazu kommt, daß der Zierton der D-Ableitung (die tonische Terz) in der nachfolgenden T-Parallelen erst recht an Klangbedeutung verliert, und nun leichter als gleichwertiger Akkordbestandteil aufgefaßt, kurz, daß das Verschmelzungsverhältnis Grundton — reine Quinte zwischen den Tönen h und fis nunmehr auch musikalisch (nicht nur akustisch) wahrscheinlich wird. In diesem Zusammenhange kann demnach von einer wirklichen Verselbständigung der D-Ableitung, von einer D-Parallelen gesprochen werden. Man vergleiche mit aufmerksamem Ohr die Wirkung, die in den folgenden beiden Beispielen von dem — einmal scheinbar, das andere Mal wirklich — verselbständigten D-Ableitungsakkord ausgeht:

142.
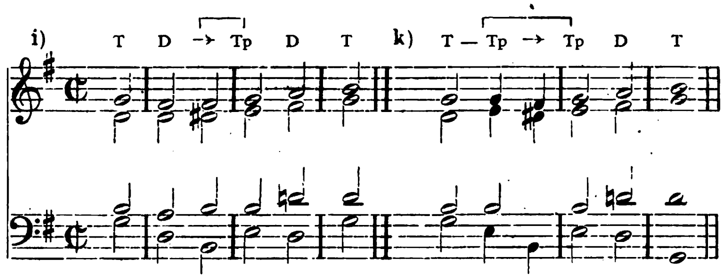


(Bach, Nr. 108, Takt 4/5.)

Im Beispiel i stempelt der Zusammenhang (Grundsatz III!) das h zur antizipierten Terz der T, während bei k — gleichfalls aus dem Zu-

sammenhang heraus — das h wie der Grundton einer Sonderdominante der T-Parallelen empfunden wird*).
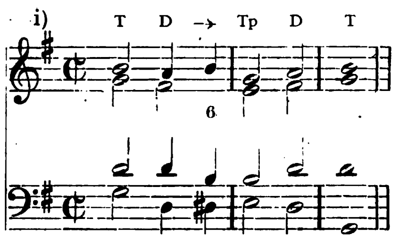
Durch Beschaffung des künstlichen Leittons (vgl. S. 55) kann die „Dominantisierung“ des in Frage stehenden Akkordes mit eindeutiger Einstellung auf die T-Parallele vollendet werden:

143.



Das so gewonnene Gebilde wirkt natürlich (gleich der ursprünglichen Dominantharmonie) ebenso überzeugend in Sext- wie in durchgehender Quartsextakkordlagerung:
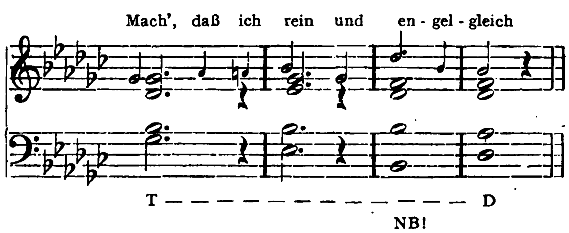
144.



(Bach, Nr. 103, Takt 6/7; 224, Takt 1; 108, Takt 1.)
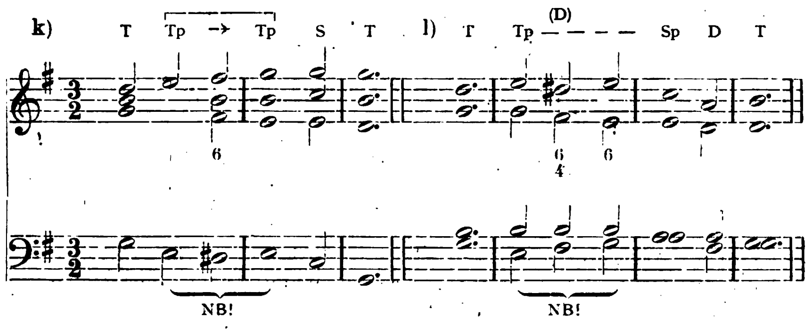
---

*) Zur weiteren Belehrung über die entscheidende Bedeutung des Zusammenhanges für die Klanganalyse betrachte man folgende Stelle aus Wagners „Tannhäuser“ (Gebet der Elisabeth):



Aus dem Zusammenhang geht hervor, daß es sich bei NB. überhaupt nicht um ein dominantisches Gebilde handelt, sondern um den Sextakkord der Tonika mit doppelter Terz (im Baß und Tenor) und der Eigentümlichkeit, daß der (Instrumental-)Sopran, statt den Grundton der T erklingen zu lassen, die gleich darauf folgende Terz der D vorausnimmt (Scheinakkord.)

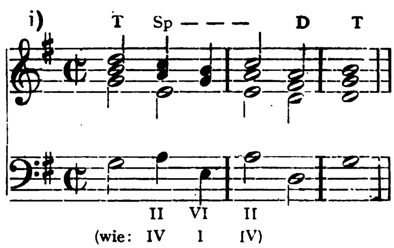
144.



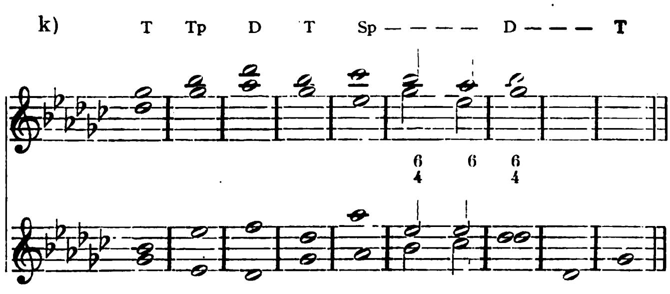
Die Sonderkadenzen für die T-Parallele bei NB. entsprechen den früher behandelten Subdominant- und Dominantgruppen (vgl. S. 36 u. 56).

4. Zur S und zur S-Ableitung kann die T-Parallele in genau das Verhältnis treten, das die T selber zu beiden einzunehmen imstande ist (siehe S. 36 und S. 57 Abs. 5), und zwar gleichfalls unter Aufgabe ihrer eigentlichen funktionellen Bedeutung: sie wird Hilfsdominante in der S-Gruppe, und naturgemäß ergeben sich auch hier die Beziehungen zwangloser, flüssiger zwischen den beiden Ableitungsformen (Beispiel 145) als zwischen der Ableitungsform (T-Parallele) und der Hauptform (S) (Beispiel 146).
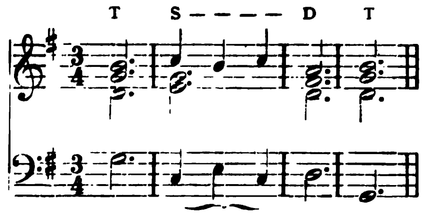
145.



R. Wagner: „Tannhäuser" (Gebet der Elisabeth. Nachspiel).

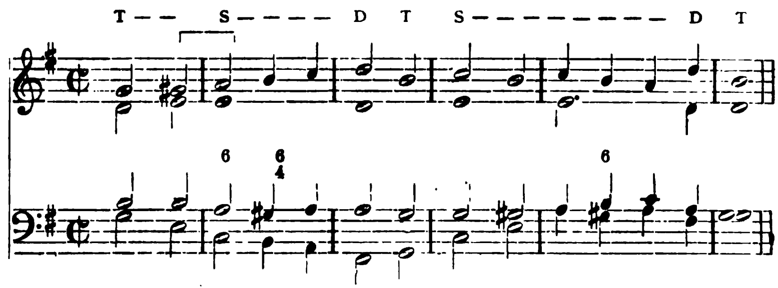


146.
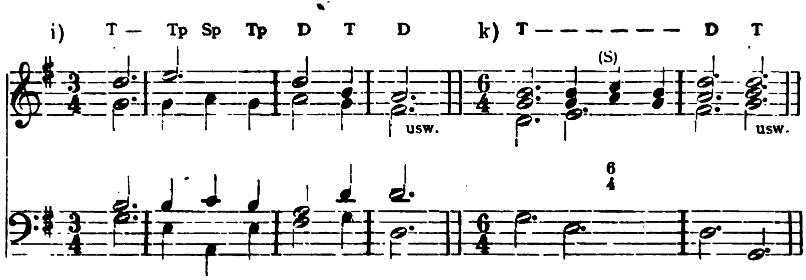


Die Aufwärtsalteration der „Terz der VI. Stufe" bewirkt die völlige „Dominantisierung" des Akkordes, die natürlich nur in der Richtung auf die S-Parallele (nicht auf die Haupt-S) einen Sinn hat:

147.



Daß schließlich die verselbständigte S-Ableitung zur verselbständigten T-Ableitung in plagaler Beziehung stehen muß, leuchtet ohne weiteres ein:

148.



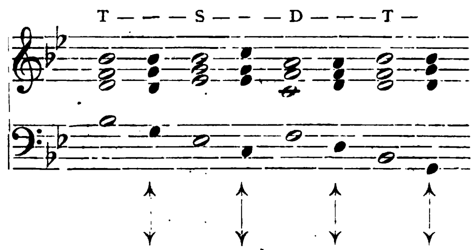
Wie in den S-Gruppen der Beispiele 145k und 147 Takt 2 der dominantische „durchgehende $^6_4$-Akkord," so kann hier natürlich der plagalische „liegende $^6_4$-Akkord" Verwendung finden, wenn es schon notwendig erscheint, von dem Zusammenklang, der durch das flüchtige diatonische Ausbiegen zweier Oberstimmen entsteht, als von einem „Akkord" Notiz zu nehmen (vgl. S. 37, oben).

Aufgaben: Seite 308 — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien sind unter zweckmäßiger Verwendung der verselbständigten T-Ableitung und ihrer Sonderkadenzen vierstimmig zu bearbeiten und sorgfältig zu phrasieren.

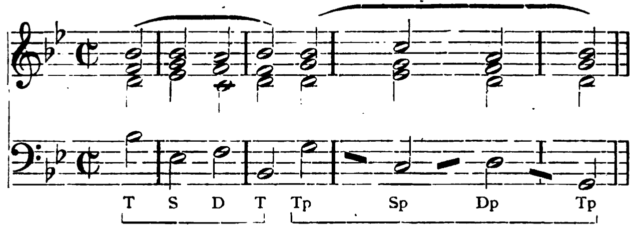
VIII.

Die Paralleltonart. — Das Molltongeschlecht. — Stammtonreihe. — Künstlicher Leitton. — Die harmonische Molltonleiter. — Die melodische Molltonleiter. — Die Ableitungsformen in Moll. — Sonderkadenzen (Gruppen). — Die T-Vertretung. — Modulationen zwischen Paralleltonarten.

1. Die Kadenzbeziehungen der verselbständigten Ableitungsformen stimmen, wie sich gezeigt hat, mit denen der Hauptfunktionsträger vollständig überein; sie gehen mit ihnen parallel. Wie die einzelne Ableitungsform als Parallelgebilde zu ihrer Hauptform aufzufassen ist, so hat auch die kadenzmäßige Zusammenstellung der verselbständigten Ableitungsformen die Bedeutung einer Parallelerscheinung zur entsprechenden Gruppierung der Hauptformen. Das springt schon rein äußerlich bei Betrachtung des Notenbildes in die Augen,

149. 

trifft aber natürlich auch für die Klangauffassung zu:

150. 

Es besteht demnach die Möglichkeit, die drei Parallelformen zu einer Paralleltonart — die also als Tonart der verselbständigten Ableitungsformen zu erklären wäre — zusammenzufassen.

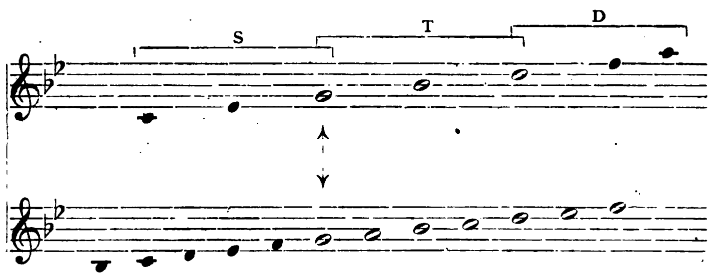
Die drei Ableitungsformen stellen, wie die drei Hauptformen, untereinander völlig gleichgebildete harmonische Einheiten dar; und allen

ist das wichtigste Merkmal selbständiger Akkorde eigentümlich: sie enthalten alle eine reine Quinte über dem Grundton (Grundsatz 2). Dazwischen freilich liegt, im Gegensatz zur Hauptform, die kleine oder Mollterz statt der großen oder Durterz. Danach wird die abgeleitete Tonart Moll-Tonart (Moll-Tongeschlecht) genannt, während die Haupttonart Dur-Tonart (Dur-Tongeschlecht) heißt.

Für diese ist die Bezeichnung des Tongeschlechtes nicht immer erforderlich; wenn man von einer Sinfonie in C spricht, so versteht sich von selbst, daß C-dur gemeint ist. Der Mollcharakter einer Tonart muß stets gekennzeichnet werden. Als Schriftzeichen benutzt man für Dur große, für Moll kleine lateinische Buchstaben.

Die Aufreihung des Tonbestandes der drei Funktionsträger ergibt natürlich auch in der Paralleltonart die „leitereigenen Stammtöne" (Tonleiter). Es können keine anderen, als die der Haupttonart sein, nur gewissermaßen vom sechsten, statt vom ersten Ton aus gezählt:
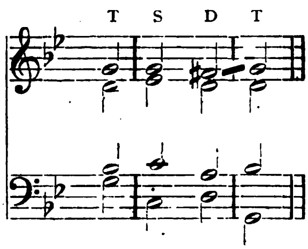
151.



Da für Paralleltonarten das gleiche Tonmaterial in Frage kommt, können sie auch nur gleiche „Vorzeichnung" haben.

Um der Tonika der Molltonart größeres Gewicht zu geben, ihren Tonikacharakter glaubhafter zu machen, ihr die Ruhewirkung des Kadenzabschlusses, des Zielklanges zu verleihen, ersetzt man in der Regel die leitereigene Mollterz der Dominante durch die Durterz; man schafft den künstlichen Leitton der Molltonart. Aus der authentischen Dur-Kadenz ist die Wirkung des Leittones bekannt. Der Halbtonschritt — der kürzeste Melodieweg — zum Basiston der T hin hat etwas Zwingendes; und diese zwingende melodische Wirkung, die dem „neuernannten" Grundton (der ja kein „Basiston" ist, die selbstverständliche Kraft des Wurzeltons also nicht aufbringt) erst zu der erwünschten Bedeutung verhilft, entbehrt das Ohr nicht gern, um so weniger, als es leicht der Neigung unterliegt, die Funktionsträger der Molltonart doch nur als Vertretungsformen der parallelen Haupttonart aufzufassen. Dieser Neigung wird dadurch ein Riegel vorgeschoben, daß die authentische Kadenzwirkung hinsichtlich des wichtigsten Momentes mit derjenigen in Dur in Übereinstimmung gebracht, also durch den Leittonschritt (der ja immer nur ein Halbtonschritt sein kann) gestützt wird.

152.



Wie in Dur wird der Leitton gelegentlich sein Ziel überspringen (Bach, Nr. 19, Takt 1; Nr. 3, Takt 4; Nr. 119, Takt 2) und häufiger, namentlich in einer Mittelstimme, sprungweise nach abwärts biegen zur tonischen Quinte (Bach, Nr. 23, Takt 3/4 u. a. O.).

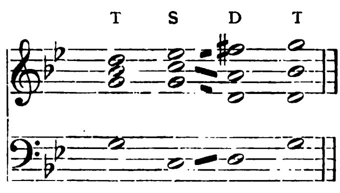
Die Alteration der Dominantterz der Molltonart zum Zwecke der Beschaffung eines Leittons bedeutet also einen Eingriff in den ursprünglichen Organismus. Sie muß in der Notenschrift stets besonders angezeigt werden. Daß die Leittonbezeichnung in der Hauptvorzeichnung nichts zu suchen hat, ist klar; ein durch Alteration gewonnener Ton zählt niemals zu den leitereigenen oder Stammtönen einer Tonart.

Die praktische Musikübung hat oft Ursache, in die Molltonleiter für den natürlichen siebenten Ton (die Terz der D) den aus der erwähnten Rücksicht verwendeten, erhöhten Ton (die Leittonterz der D) einzustellen, die ursprüngliche Molltonleiter also abzuändern. Da diese Abänderung auf harmonischen (Kadenz-)Gründen beruht, müßte die Tonleiter vielleicht genannt werden: „Die aus harmonischen Gründen abgeänderte Molltonleiter." Man nennt sie aber kurz: harmonische Molltonleiter*).

Die Frage nach den „Tönen der g-moll-Tonleiter" ist also zu beantworten mit g, a, b, c, d, es, f, g. Die ausdrückliche Bezeichnung „harmonische" Molltonleiter erst gestattet die Erwähnung des fis.

Abgesehen von der Beschaffung der Leittonterz kann sich noch ein weiterer Eingriff in den Tonbestand der Molltonart als notwendig oder doch als wünschenswert erweisen, und zwar bei gewissen Verbindungen zwischen den beiden Dominanten. Die in Beispiel 35 k veranschaulichte Umlagerungsbewegung beim Weiterschreiten von der S zur D würde in Moll folgendermaßen klingen:

153.



Hier kann der Sopran den übermäßigen Schritt von es nach fis dadurch abgleichen, daß er von vornherein auch in der S die große Terz
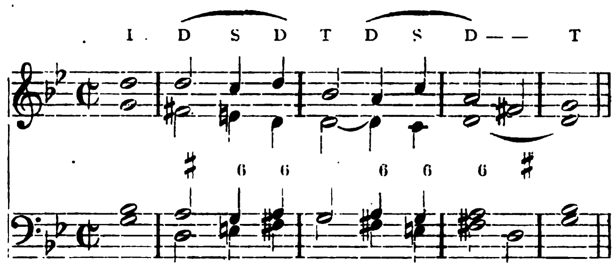
*) Das ist eigentlich sprachlich unrichtig, denn eine Tonleiter kann nicht „harmonisch" sein; sie stellt lediglich eine melodische Reihe dar.

singt, so daß seine Linie verläuft: d e fis g. Eine harmonische Notwendigkeit hierfür besteht keineswegs, im Gegenteil: Der harmonische Organismus des Molltongeschlechts hat nur Nachteil davon, wenn nun von den drei Funktionsträgern zwei wieder völlig in Übereinstimmung gebracht sind mit den betreffenden Harmonien in Dur. Es ist lediglich eine melodische Rücksicht, die hier obwaltet.

Daher nennt man die Molltonreihe, in die man neben dem Leitton auch die Durterz der S eingefügt hat: „melodische Molltonleiter" (statt richtiger, aber umständlicher, zu sagen: die aus harmonischen und melodischen Gründen abgeänderte Molltonleiter).

Von Bedeutung wird die Durterz der S in Moll namentlich bei der Bildung von D-Gruppen, z. B. in folgenden Fällen:
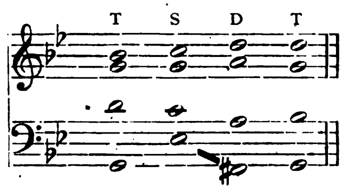
154.



(Bach, Nr. 213, Takt 7; 114, Takt 7; 57, Takt 6/7 u. a.)

Soll der Baß von der Mollterz der S zur Leittonterz der D fortschreiten, so wird statt des übermäßigen Sekundschrittes in der Regel der verminderte Septimensprung gewählt:
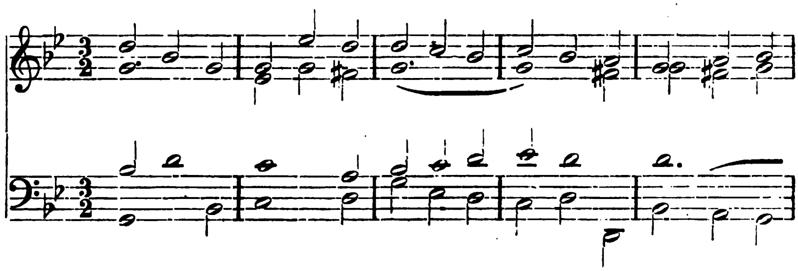
155.
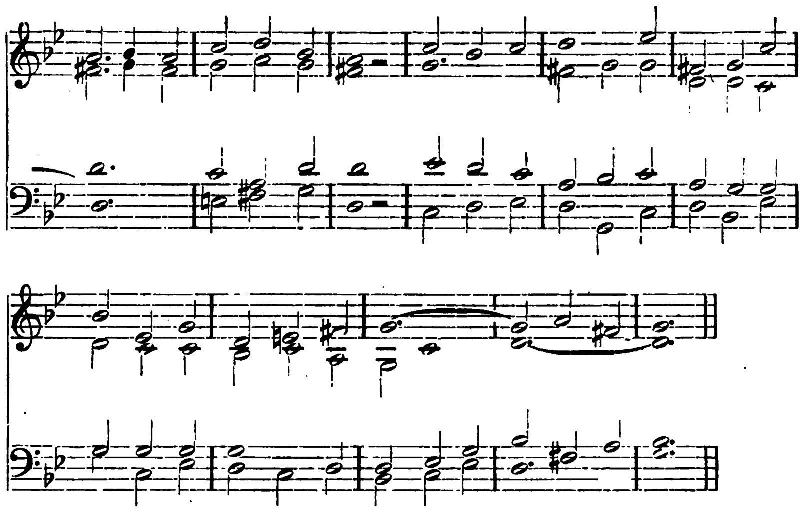


(Bach, Nr. 237, Takt 3/4; Nr. 236, Takt 1.)

Im übrigen entwickeln sich Stamm- und Umlagerungsbewegungen zwischen den drei Funktionsträgern der Molltonart genau wie in den Dur-Kadenzen. Z. B.:

156.
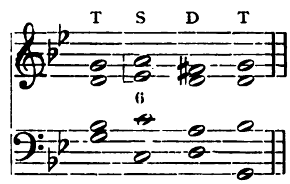




Das vorstehende Beispiel ist sorgfältig zu analysieren. Über jede Bewegung einer jeden Stimme muß Auskunft gegeben werden; die Funktionen sind durch entsprechende Buchstaben über dem Sopran zu bezeichnen; der Baß ist zu beziffern, das Ganze zu phrasieren.
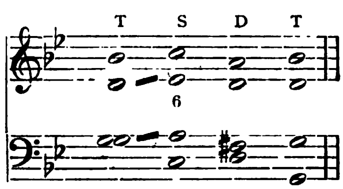
Aufgaben: Seite 309.

2. Wie in Dur, so stehen auch in Moll für die drei Funktionen Ableitungsformen zu Gebote. Abweichungen in ihrer Art und Anwendungsmöglichkeit beleuchten vielfach die Unselbständigkeit des Mollgeschlechts und seine Abhängigkeit vom parallelen Dur.

In der S-Ableitung (Bach, Nr. 178, Takt 15 u. a. O.) liegt die Sexte von der (kleinen!) S-Terz eine übermäßige Quarte entfernt:
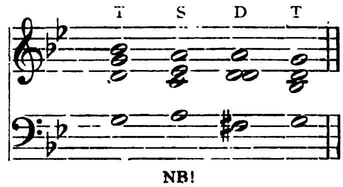


Das ergibt, liegt die Terz höher als der Zierton, eine verminderte Quinte. Damit entfallen zwar die Gefahren für die Stimmführung, die S. 46 Beispiel 61 ff. erörtert sind:

157. 

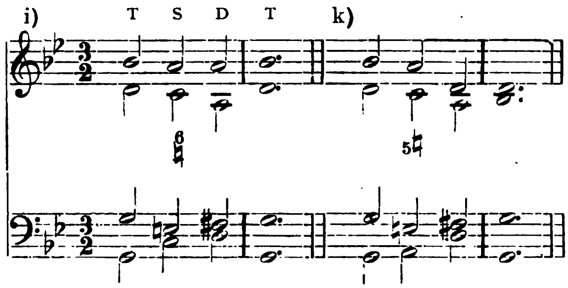
Anderseits erscheint aber auf diese Weise (mangels der Voraussetzung der reinen Quinte) ein Verselbständigen der S-Ableitung (Grundsatz II) nicht möglich.

158.



Der Zusammenklang (NB.) bleibt unselbständig; er stellt einen sogenannten „verminderten Dreiklang" dar*). Erst die Umlagerungsbewegung, die eine Erhöhung der S-Mollterz zuläßt (S. 94) ermöglicht auch die Verselbständigung der S-Ableitung:
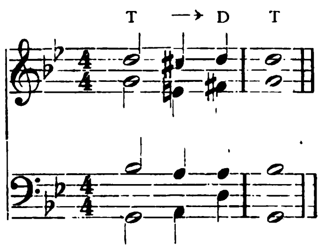
159.



(Bach, Nr. 122, Takt 13, letztes Achtel.)

Die Dominantisierung läßt sich dann in der gleichen Weise wie in Dur bewerkstelligen:

160.
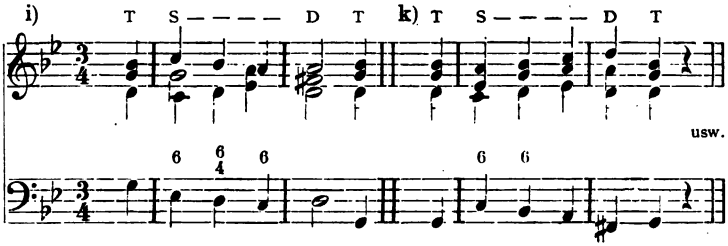


Daß die Einheitlichkeit des Charakters der Molltonart durch solcherlei, einseitig dem wagerechten Verlauf der Stimmen zugute kommende Maßnahmen noch stärker gefährdet wird, als durch die im Anschluß an Beispiel 153 erwähnte Alteration der S-Terz, bleibt dem Ohre nicht verborgen.
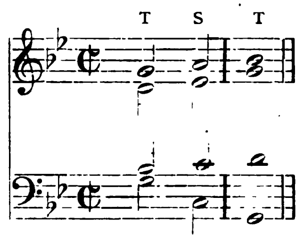
---

*) Die von der „Stufen"-Idee ausgehende Lehre bezeichnet ihn: II°.

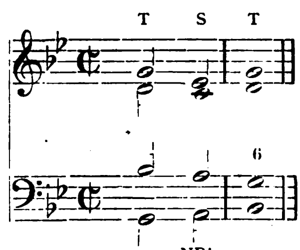
Die **S-Gruppe** gestaltet sich unter Verwendung der aus der **T** gewonnenen Hilfsdominante wie in Dur:

161.

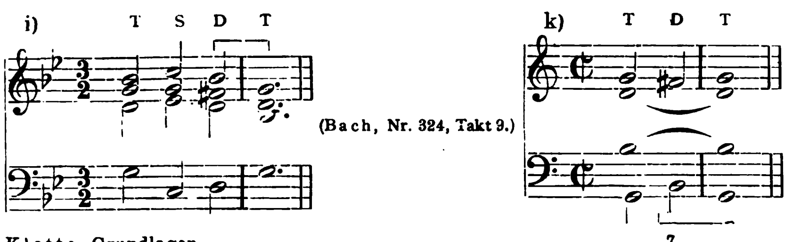

Ebenso die **plagale Kadenz**:

162.


Nur daß hierfür die äußerlich verselbständigte Form noch weniger geeignet ist, als in Dur:
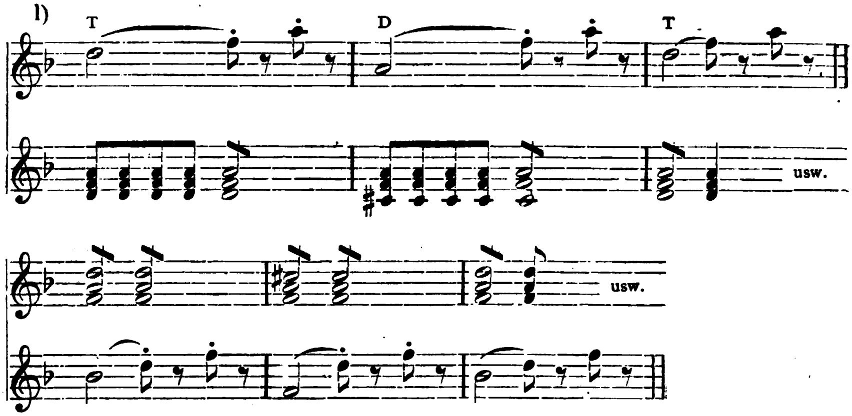
163.


In der **D-Ableitung** setzt sich die tonische Terz ebenso bestimmt durch, wie in Dur:

164.
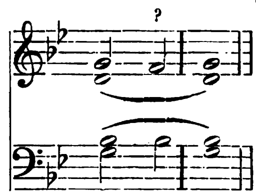

Schubert, B-Dur-Sonate.

1)
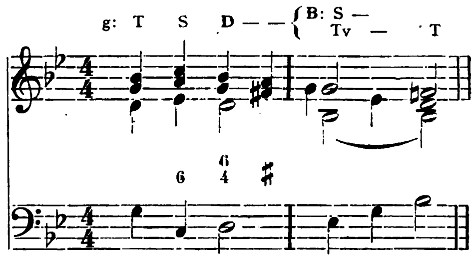


Eine Verselbständigung ist hier noch weniger möglich; statt der reinen erklingt die übermäßige Quinte*). Wollte man sie durch Verzicht auf den Leitton in eine reine verwandeln, so bestünde die Gefahr des Hinausgleitens aus der Molltonart, denn der Zusammenklang wäre dann identisch mit der T des parallelen Dur.

165.



Die verselbständigte T-Ableitung ist zwar mit einer reinen Quinte versehen und wohl geeignet, als vorläufiges Ziel der D zu dienen; allein ihr Klang weist stets mehr oder weniger deutlich aus der Molltonart in die parallele Durtonart hinüber, mit deren Haupt-Subdominante sie übereinstimmt:

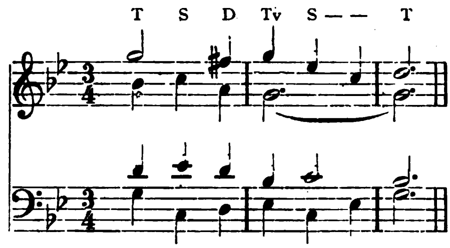
166.



Dem kann natürlich entgegengewirkt werden durch die Art der Weiterführung; der Zusammenhang gibt ja stets erst den entscheidenden Eindruck:

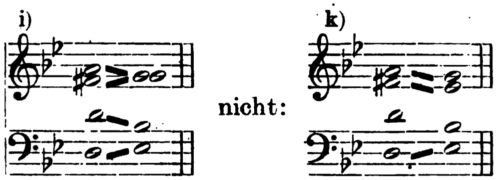
---

*) In der Stufenlehre bezeichnet: III'.
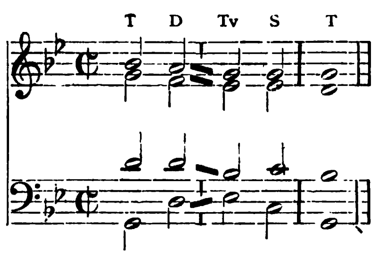
167. 

Eine eigentliche klangliche Parallel-Erscheinung zur **T** stellt die verselbständigte T-Ableitung in Moll also trotz ihrer wirklichen Selbständigkeit nicht dar, jedenfalls nicht in der Art, wie sie in Dur unmittelbar einleuchtet. Man kann in Moll höchstens von einer Tonika-Vertretung sprechen (Tv), ebenso wie die Ableitungsformen der D und S nur vertretende, keine Parallelklänge sind.

Wegen der geringen Fähigkeit der T-Ableitung in Moll, überzeugend als tonische Vertretung zu wirken, ist beim Weiterschreiten von der D zur Tv streng darauf zu achten, daß der auf den tonischen Grundton gerichtete Leitton durchaus seinem Ziele zugeführt, nicht sprungweis verlassen wird. Die Stimme, die den Leitton enthält, macht also die im übrigen bei der Verbindung D—Tv erforderliche Gegenbewegung nicht mit:

168. 

Wenn von der Verwendung des Leittons abgesehen wird, sind selbstverständlich alle drei Oberstimmen in Gegenbewegung gegen den aufsteigenden Baß zu führen:

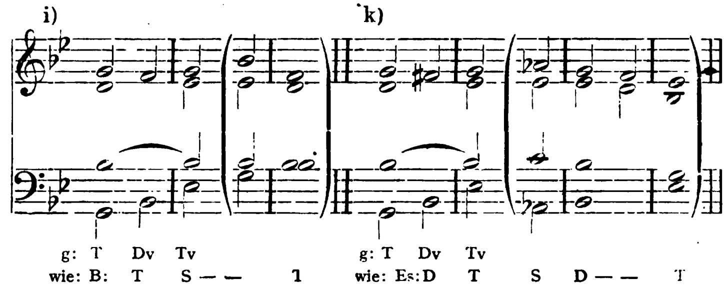
169. 

Es ist nicht zu überhören, daß der Tv in diesem Falle (also mangels der Leittonhilfe) noch größere Klangunsicherheit anhaftet. Die Verdoppelung des Grundtones der Tv (es) ist dem Ohre weit weniger erwünscht als die Verdoppelung des Grundtones der Haupt-T (g).

Daß es satztechnisch immerhin möglich ist, auch von der Dominante mit Leitton die Stimmen zur Tv mit doppeltem Grundton zu führen, zeigt Bach Nr. 292, vorletzter Takt.
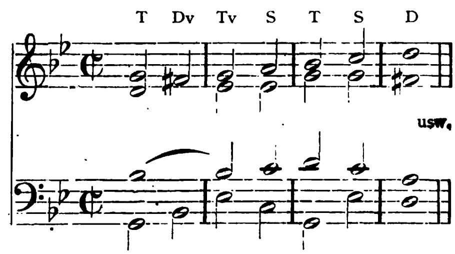
Die verselbständigte D-Ableitung gibt sowohl mit wie ohne Leitton der Tv ein auffallend starkes Dur-Gepräge.

170.



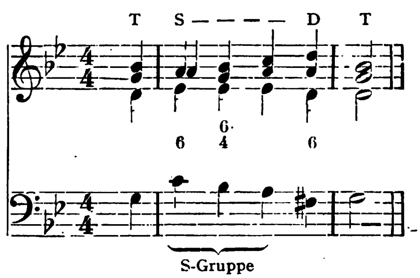
Ursprüngliche Dur-Beziehungen machen sich in solchem Zusammenhange geltend. Auch sie können natürlich durch den weiteren Verlauf (den Zusammenhang) verdeckt werden:

171.



In der Sonderkadenz der S-Ableitung wird die Tv keine große Rolle spielen können, weil die S-Ableitung ihrer Unselbständigkeit wegen zur Eigenkadenz wenig geeignet ist. Immerhin kann sich die Tv ihr als Hilfsdominante dienstbar machen:

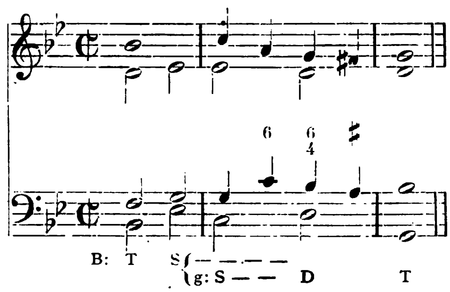
172.



3. Die Beispiele 166 und 170i zeigen, wie leicht sich der Übergang von der Molltonart in die parallele Durtonart mit Hilfe der Umdeutung

der Tv in Moll zur Haupt-S in Dur bewerkstelligen läßt. Von der Durtonart zum parallelen Moll bietet sich ein ebenso bequemer — übrigens auch in umgekehrter Richtung gangbarer — Weg: Die verselbständigte S-Ableitung (S-Parallele) in Dur ist ja Haupt-S in Moll:

173.



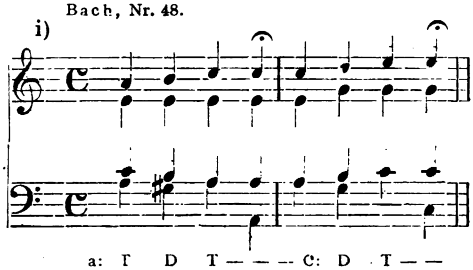
(Bach, Nr. 79, Takt 14/15.)

Die Verbindung zwischen Paralleltonarten ist aber auch ohne eigentliche Funktionsumdeutung herzustellen:

Bach, Nr. 48.

i)
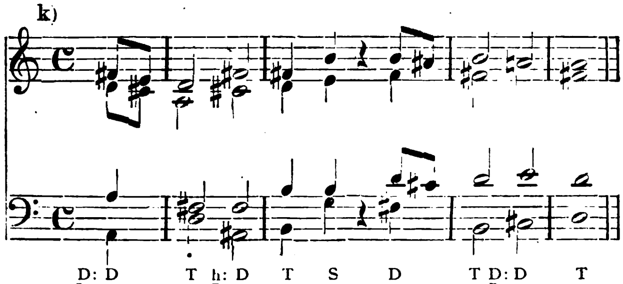
174.



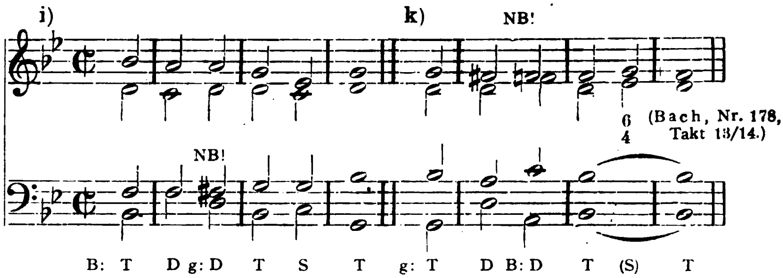
Bach: Johannes-Passion Nr. 28.

k)

174.

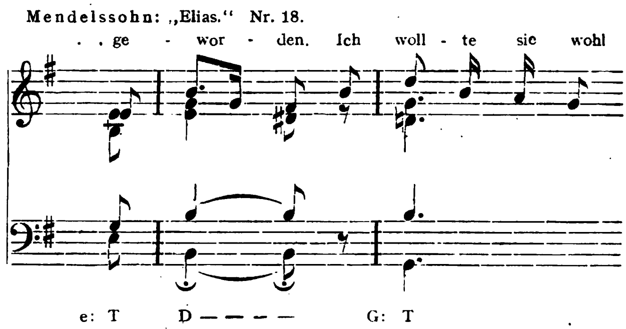


Dieses „Nebeneinandersetzen" von Paralleltonarten ist weiterhin so möglich, daß die Dominanten gegeneinander ausgetauscht werden:

175. 

Die erforderliche Alteration (NB.!) soll dabei in ein und derselben Stimme vorgenommen werden.

Der Moll-D kann sogar die Dur-T unmittelbar folgen („Überkreuz-Kadenzieren“):

176. 

Aufgaben: Seite 310. — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien sind vierstimmig auszuarbeiten und sorgfältig zu phrasieren.

IX.

Verschiedene Wirkung der „Sexten“ in den Ableitungsformen; ihre melodische Eigenschaft. — Erweiterungsformen. — Der Dominantvierklang. — Der S-Basiston ist als „Gastton“ der D Strebeton. — Die D-Septime, nachschlagend und harmonisch. — Umkehrungen und Bezifferung. — D-Vierklangsgruppen. — Die nachschlagende None. — Umlagerungsbewegung der D-Septime. — Die D-Nebenform. — Der D-Mischakkord. — „Nonenakkorde“. — Die Septime in der D-Ableitungsform. — Modulation.

Das Nebeneinander mehrerer Stimmen — die Mehrstimmigkeit — ist grundsätzlich in irgendeiner Weise an die harmonischen Einheiten der drei Funktionen gebunden. Dieses Gebundensein macht sich nicht in der Art geltend, daß unausgesetzt, Schritt für Schritt, der Querschnitt der

vier Stimmen die Bestandteile eines tonischen oder dominantischen oder subdominantischen Dreiklanges ergeben müßte. Die Betrachtung der Ableitungsformen hat gezeigt, daß bei melodisch einleuchtender Einführung ein akkordfremder Ton an die Stelle eines akkordeigenen treten kann, ohne daß deshalb der Zusammenklang musikalisch (funktionell) unverständlich und der Begriff der harmonischen „Einheit" aufgehoben würde.

Da beim Erklingen von nur Grundton und Terz die reine Quinte als selbstverständlich angenommen wird, kann sie gänzlich fehlen oder einem Nachbartone, der notwendigerweise dem Bestande einer der beiden anderen Funktionen angehören muß, Platz machen. Dieses Zugeständnis ist, wie gesagt, einzig und allein daran geknüpft, daß die Abwandlung des senkrechten Zusammenklangs — des Akkordes — durch den überzeugenden Verlauf der wagerechten Weiterführung — der Stimmlinie — gedeckt wird.

In die S kann, wie wir gesehen haben, für deren eigene reine Quinte mit melodischem Vorteil die Quinte der D eingestellt werden; in der D nimmt ohne Gefahr für die Verständlichkeit die Terz der T den Platz der akkordeigenen reinen Quinte ein; und die T tauscht ihre reine Quinte gegen die Terz der S aus. Diese eingetauschten Töne — die „Sexten" der Ableitungsformen — haben für die Akkorde, denen sie entstammen, verschiedene Wichtigkeit, und dementsprechend gestaltet sich auch, wie sich gezeigt hat, ihre Bewertung in den Ableitungsakkorden verschieden. Die Abwandlung der S ergibt sich deshalb am geschmeidigsten, weil für ihr Zustandekommen ein Ton gebraucht wird, der in seiner Ursprungsharmonie sozusagen „entbehrlich" ist, die reine Quinte der D. Anders bei der D- und T-Ableitung; beide können nur mit Hilfe einer akkordfremden Terz (der tonischen für die D, der subdominantischen für die T) gewonnen werden, d. h. also eines Tones, der seiner Ursprungsharmonie geradezu das entscheidende Gepräge gibt und infolge dieser scharf hervortretenden Charaktereigenschaft auch in die Ableitungsform weit mehr von der Färbung seiner Ursprungsharmonie hineinträgt, als dies der (in dieser Hinsicht) indifferenten reinen Quinte möglich ist. Die Verselbständigung der unter Verwendung einer fremden Terz gebildeten Ableitungsformen (D-Ableitung und T-Ableitung) erscheint daher erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht. Für die Stimmführung bedeutet dieses Hineintragen der „Färbung der Ursprungsharmonie" in die Ableitungsform, daß der in Frage kommende Abwandlungston auch in der fremden Umgebung vornehmlich zu derjenigen Fortführung drängt, die er in seiner Ursprungsharmonie bei Innehaltung der Stammbewegung (oder der nächstliegenden Umlagerungsbewegung) zu machen hat.

---

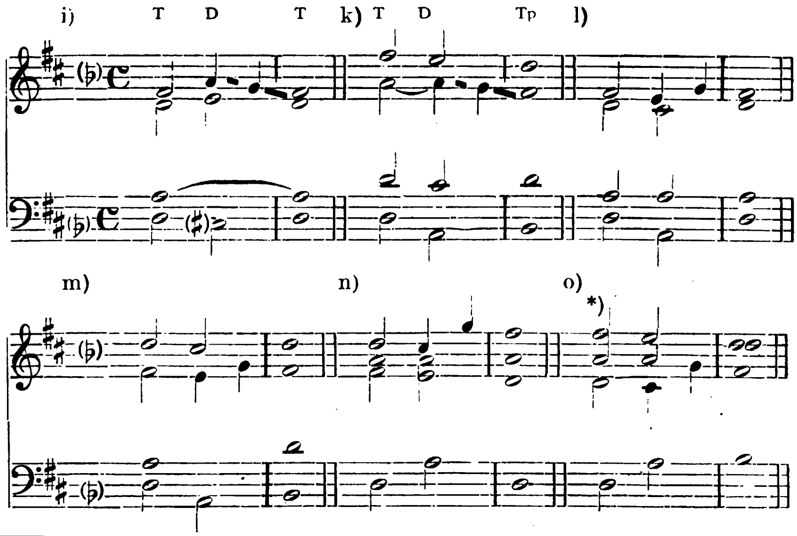
1. Wie nun durch Austausch eines harmonischen Tones gegen einen akkordfremden Ableitungsformen gewonnen werden können, die der Stimmentwicklung zugute kommen, so lassen sich zum Nutzen der Stimmführung und durch sie nicht minder wichtige Zusammenklänge erzielen, in denen ein akkordfremder Ton, statt nur eingetauscht zu sein, sich zu

dem ursprünglichen Bestande der harmonischen Einheit hinzufindet, Zusammenklänge also, die nicht als lediglich abgewandelte, sondern als erweiterte Akkordformen erscheinen und ihrem vergrößerten Tonbestande entsprechend Vierklänge zu nennen sind.

Die musikalisch bedeutsamste dieser Erweiterungsformen entsteht, indem der S-Basiston in den Tonkreis der D tritt. Dabei behält die D im allgemeinen zwar aus naheliegenden Gründen die funktionelle Vorherrschaft; bei ber Gewichtigkeit des S-Basistones für seine Funktion jedoch tritt die ihm anhaftende S-Färbung stets mehr oder minder deutlich hervor, um sich gelegentlich sogar gleichwertig neben der D-Färbung zu behaupten, so daß eine unzweifelhafte Mischwirkung hinsichtlich der Funktion entsteht. Jedenfalls aber ist dem mit der Dreiklangsharmonie der D verbundenen S-Basiston das Streben eigen, seine ihm von Haus aus geläufige Stammbewegungsrichtung auf die tonische Terz hin zu verfolgen (siehe Beispiele 4 u. 17), er zählt in diesem Falle unter die Strebetöne.

Unbedingt setzt sich der Strebecharakter des mit der D-Harmonie verbundenen S-Basistones durch, wenn zunächst der D-Dreiklang erklingt und dann einer seiner Töne sich in den S-Basiston wendet. Es ist, als könne der letztere sein Auftreten in der ihm fremden Umgebung nur damit rechtfertigen, daß er mit seiner Urbewegung den melodisch einleuchtendsten Schritt ausführt; eine andere Weiterführung würde in der Regel für das musikalische Gefühl als „melodischer Irrtum" erscheinen:

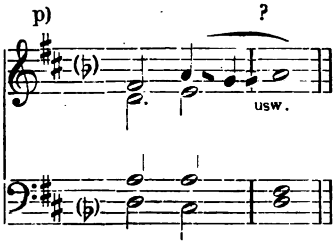
177.



*) Diese und die weiteren Betrachtungen beziehen sich, sofern nicht ausdrücklich Abweichungen festgestellt werden, gleicherweise auf Dur wie auf Moll. Die D der Molltonart behauptet sich in der Vierklangsform aber nur, wenn sie sich des Leittons bedient. Auf seine Andeutung durch das eingeklammerte Versetzungszeichen, wie in Beispiel 177i, wird weiterhin vielfach verzichtet.
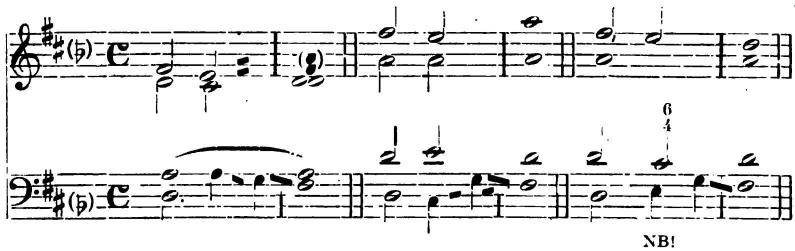
dagegen:

p)



Selbst der Baß, der wohl für sich in Anspruch nehmen könnte, der plagalen Urkadenz entsprechend vom subdominantischen zum tonischen Basiston zu springen*), wird am natürlichsten klingen, wenn er schrittweise sein Ziel sucht; er hat damit entschieden einen Gewinn an gesanglicher Selbstverständlichkeit zu verzeichnen, weil er, wie der Sopran in 177i und der Alt in 177k, eine Umlagerungsbewegung auf halbem Wege zur Stammbewegung werden läßt. (Dagegen Beispiel 177p ?)

178.

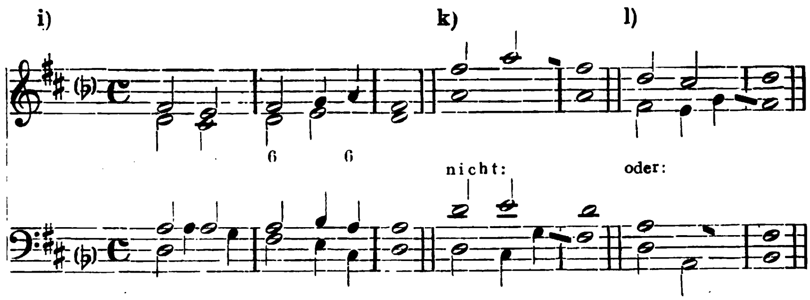


Bei NB bewegt sich der Baß vom durchgehenden $^6_4$-Akkord aus in den Zielton der S-Basis (der hier ohnedies sein Zielton gewesen wäre). Es geht natürlich nicht an, daß sich der Sopran (oder diejenige Stimme, der die zweite Dominantquinte zufällt) in den gleichen Ton wendet, er muß seine Abwärtsbewegung beibehalten. In den meisten anderen Fällen kann, falls es sonst melodisch zweckmäßig erscheint, der beregte Zielton sehr wohl zweimal erklingen, vorausgesetzt, daß er nicht auch das andere Mal in Abwärtsbewegung erreicht wird. Das Einbeziehen des S-Basistones in den Bereich der D-Harmonie ist eine im wesentlichen melodische Maßnahme, deren Absicht durchkreuzt wird, wenn ein harmonieeigener Ton der D die Bewegungsrichtung des Gasttones auf den gleichen Zielton hin einschlägt (Melodie ist Bewegung).
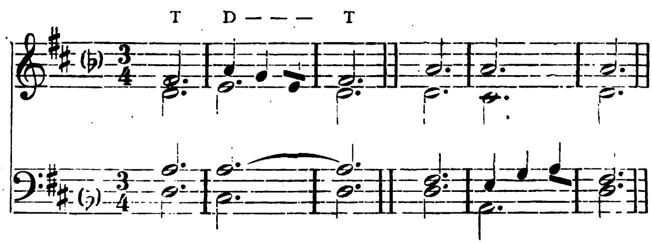
---

*) Man kann ohne Zweifel von einer (schrittweisen) Oberstimmen- und einer (sprungweisen) Baß-Stammbewegung des Subdominantbasistones sprechen (vgl. S. 134 Abs. 1).

179.
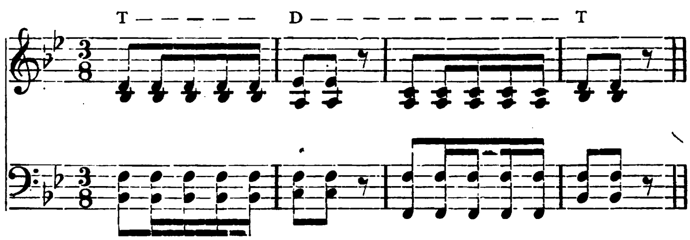


Dem Strebeton kann, bevor der Zielton mit seiner (der tonischen) Harmonie eintritt, die Quinte oder der Grundton der D, also ein dem Strebeton wie dem Zielton gleich nahe gelegener Ton als verzierender Zwischenton folgen, ohne daß die melodische Verpflichtung des Strebetons dadurch berührt wird:

180.
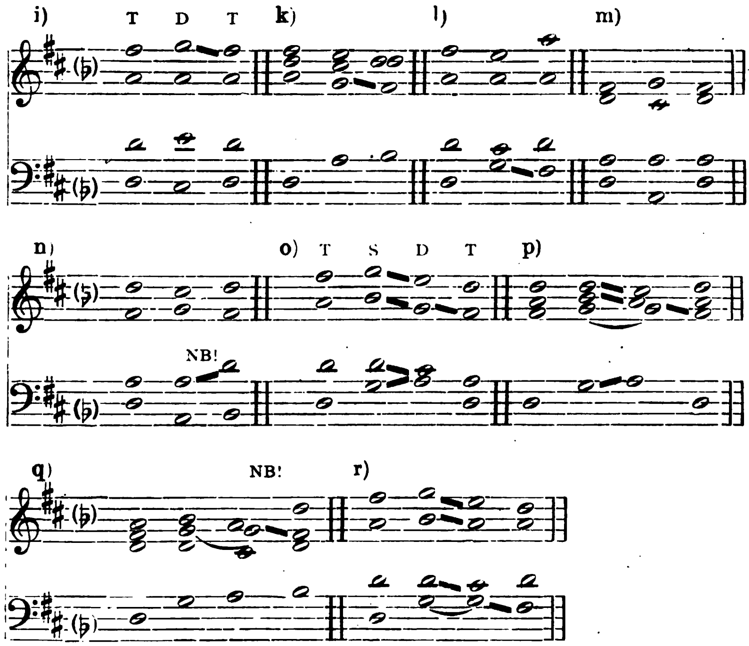


(Bach, Nr. 173, Takt 4.)

Mozart: „Figaros Hochzeit." II. Akt, Finale.

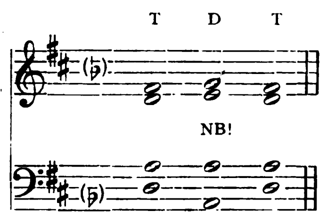


Statt rein melodisch schritt- oder sprungweise („nachschlagend") zur D-Harmonie hinzuzutreten, kann der S-Basiston auch gleichzeitig mit dem D-Dreiklang erscheinen, und zwar sowohl in der zwei- wie in der dreiteiligen Kadenz. Seine Zielstrebigkeit wird sich dabei im Sopran fast in der gleichen Stärke geltend machen, in einer Mittelstimme weniger scharf hervortreten (wenn schon keineswegs verloren gehen!), im Baß aber — wie weiterhin zu betrachten bleibt — in doppelter Weise zu spüren sein. (Vorerst wird auch im Baß die schrittweise erreichte Terz der T als wichtigster und weitaus häufigster Zielton ausschließlich in Frage gezogen. — Vgl. die Fußnote auf S. 105.)
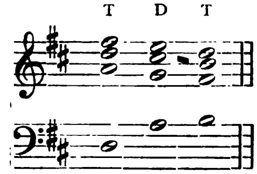


181.

In den Beispielen i, k, l, o, r tritt der S-Basiston an die Stelle der entbehrlichen Grundtonverdopplung der D; bei m, n, p, q ersetzt er die ebenso entbehrliche reine Quinte. Auch als Ersatz des Leittones könnte er erscheinen, jedoch wird dieser Fall deshalb seltener anzutreffen sein, weil das Ohr auf das Erklingen des Leittons in der D-Harmonie nicht gern verzichtet.



182.

Das Beispiel 181 k könnte, für Dur gedacht, auch mit abwärts bewegtem Leitton schließen:

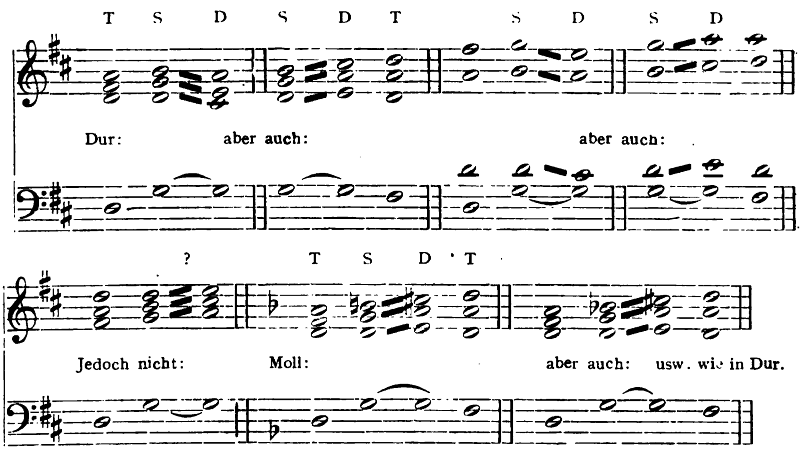


183.

In Moll läßt beim Weiterschreiten von der D zur T-Vertretung der künstliche Leitton eine andere als die Aufwärtsbewegung des Alt untunlich erscheinen (vgl. S. 99 Beispiel 168). — Weshalb im Beispiel 181 n dem Tenor und in 181 q dem Sopran (NB!) der Quartsprung in den Basiston der T als einzige Bewegungsmöglichkeit bleibt, ist leicht ersichtlich.

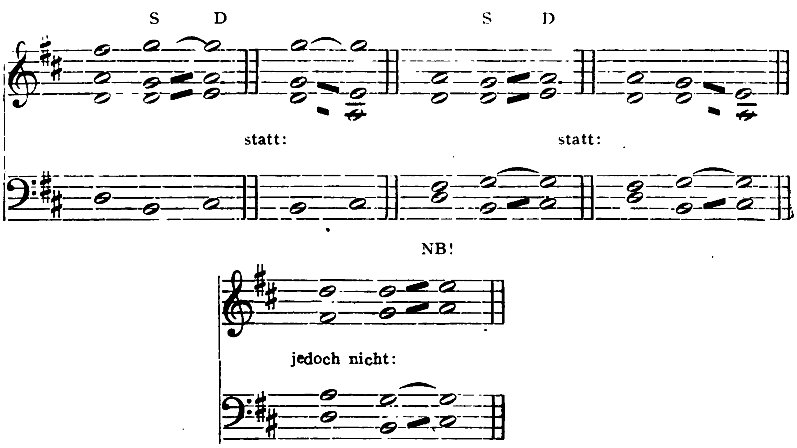
Die Gegenbewegungsforderung für die Verbindung S-D bleibt natürlich nach wie vor unberührt (Beispiel 181 o). Wird der S-Basiston von der gleichen Stimme in die D hinübergenommen (Beispiel 181 p, q, r), so beschränkt sich die Gegenbewegung auf die drei anderen Stimmen. Erfolgt die Beibehaltung des S-Fundamentes im Baß, so haben die drei Oberstimmen in zwei Fällen die Wahl zwischen gleicher Ab- und schrittweiser Aufwärtsbewegung:

184.
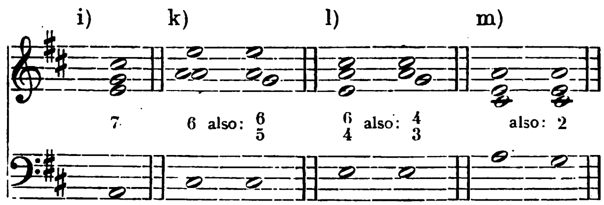


Beim Liegenbleiben des S-Basistones in einer Oberstimme sind ähnliche Fälle möglich, wenn S und D in Umkehrung verwendet werden (der Baß von der Terz der S zur Terz der D schreitet):

185.
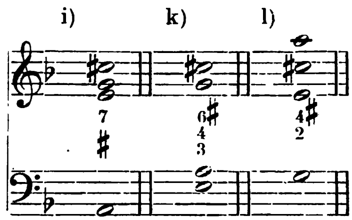


Der Umstand, daß der S-Basiston fast genau mit dem 7. Ton in der Obertonreihe der D übereinstimmt, erklärt wohl die leichte Auffaßbarkeit dieses Vierklanges als Einzelgebilde (Akkord), losgelöst aus dem Zusammenhange, hat aber eigentlich m u s i k a l i s c h (für die Stimmführung) keine Bedeutung. Es gilt indessen von jeher als ausschlaggebend für N a m e n und B e z i f f e r u n g des D-Vierklanges, daß der S-Basiston, über dem Grundton der D erklingend, von diesem eine S e p t i m e entfernt ist: man spricht vom **Dominant-Septimenakkord** und dem entsprechend von der r e i n m e l o d i s c h e n oder „nachschlagenden" Septime (Beispiele 177—180) und der harmonischen Septime (Beispiele 181ff.). Die Bezifferung hat lediglich anzudeuten, daß außer dem D- auch der S-Basiston erklingen soll (oder umgekehrt Beispiel 186m). Terz und Quinte der D sind dann selbstverständlich:

186.
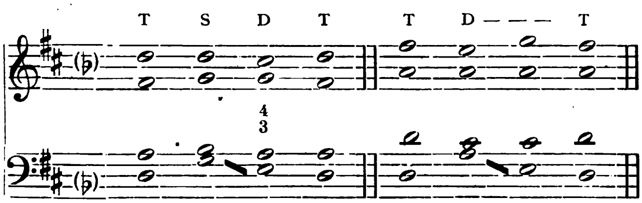


Für M o l l verlangt die Generalbaßschrift*) außerdem in jedem Einzelfalle die Angabe der Dominantterzerhöhung (Leittonbeschaffung):

187.
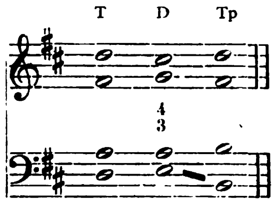


Die Quinte der D hat übrigens nunmehr im Basse größere Bewegungsfreiheit: Der D-Vierklang gestattet neben ihrer s c h r i t t w e i s e n Einführung (siehe Betrachtung über den durchgehenden $^6_4$-Akkord S. 35) auch den s p r u n g w e i s e n Eintritt, weil die sonst im Baß schwächliche reine Quinte infolge des Miterklingens des S-Basistones einer klanglichen Mißdeutung nicht mehr ausgesetzt ist.
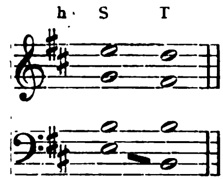
188.



*) Das ist die Summe aller Ziffern und Zeichen, mit denen der Verlauf der Oberstimmen über einem gegebenen Basse angedeutet wird.

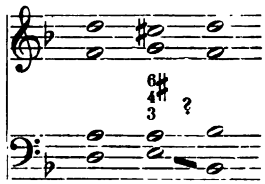
Die Weiterführung der Terzquartform zur T-Parallelen ist deshalb klanglich ohne weiteres einleuchtend, weil hier im Baß eine plagale Grundbeziehung hereinspielt:

189. 

vergl. 
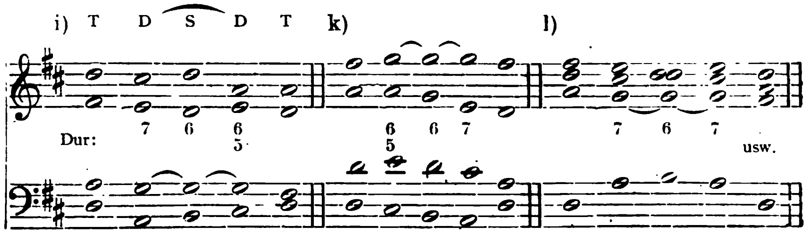
(Bach, Nr 276, Takt 9; Nr. 342, Takt 9.)

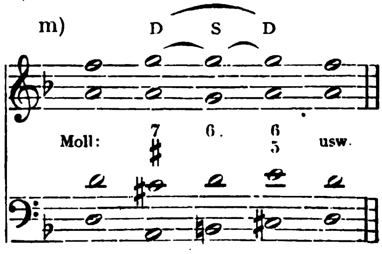
Die Tatsache, daß die gleiche Weiterführung in Moll klanglich ganz und gar nicht einleuchtend ist, beweist abermals, daß die tonische Vertretung in Moll den Rang einer Parallel-Erscheinung nicht beanspruchen kann.

190. 

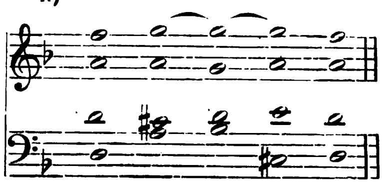
Der Sprung e—b weist eben nicht auf eine plagale Grundbeziehung.

Auch der D-Vierklang läßt die Bildung einer D-Gruppe zu:

191. 



n)
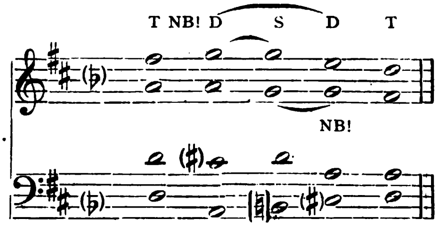


(Bach, Nr. 71, vorletzter Takt.)

(Man versäume nicht, diese Verbindungen in allen Lagen, eng und weit zu spielen und zu notieren!)
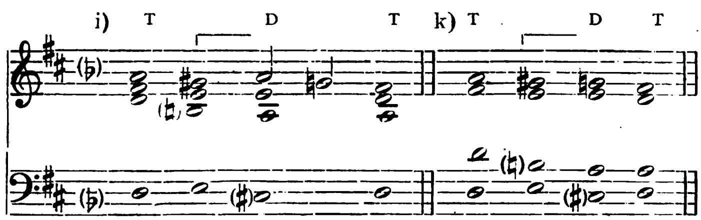
In der D-Gruppe erscheint, wie sich in den Beispielen 191 zeigt, die vermittelnde S häufig mit doppeltem Basiston. Es ist nun keineswegs unbedingt notwendig, die „Septimenbedeutung“ der S-Basis, wie es in den erwähnten Beispielen geschehen ist, in derjenigen Stimme beizubehalten, in der sie zu Anfang vernommen wird; sie kann am Ende der Gruppe in der Stimme, die den anderen S-Basiston hält, auftauchen:

192.



Wenn die D mit Hilfe der Wechseldominante (S. 55) erreicht wird, so kann sie ebenfalls sowohl durch die nachschlagende (melodische) als auch durch die harmonische Septime erweitert werden. Bei Verwendung der harmonischen Septime (193k) ergibt sich eine Halbtonfolge, da Alteration und Rückalteration hier nicht gut anders als in der gleichen Stimme erfolgen können:

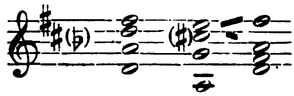
193.



Der künstliche Leitton gis zielt auf den Basiston der D ab; da für ihn der S-Basiston (die Septime) eintritt, so muß dieser nun auch „vertretungsweise“ das Ziel des künstlichen Leittons abgeben.
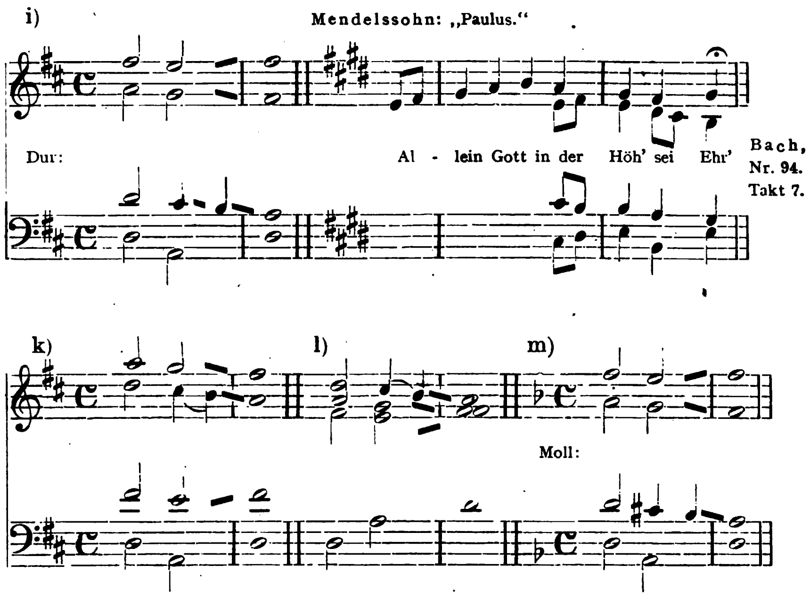
Aufgaben: Seite 313. — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien, sind unter Verwendung des S-Basistones in allen D-Klängen, und zwar als melodische (nachschlagende) oder harmonische Septime, vierstimmig zu setzen und zu phrasieren.

2. Bei Verwendung der D-Septime wird häufiger noch, als sonst, im tonischen Zielakkord die Quinte nur durch **Absprung vom Leitton** (siehe S. 12) zu erhalten sein:
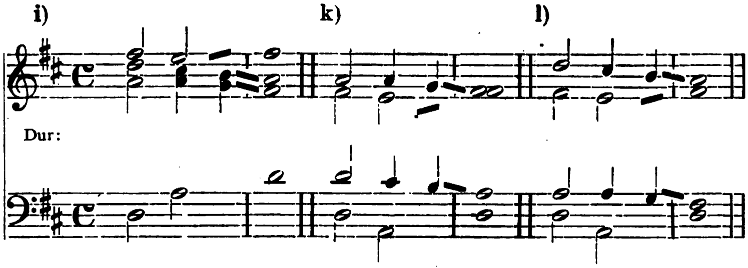


Dieser Sprung kann diatonisch ausgeglichen werden durch Einfügung des Zwischentones; es ist die **S-Terz**, die hierfür in Betracht kommt. Mit der Abwärtsbewegung führt sie (gleich ihrem Grundton, der „D-Septime“) die ihr zukommende **Stammbewegung** aus und macht auf solche Weise das Verlassen der Leittonrichtung melodisch weit natürlicher, als dies beim Abspringen erscheinen will, weil die Umlagerungsbewegung sozusagen unterwegs in eine Stammbewegung umgewandelt wird. Wenigstens in Dur (Beispiele 194 i, k, l). In Moll hat das Abbiegen von der Richtung des **künstlichen** Leittones stets eine auffälligere Wirkung, gleichviel ob mit oder ohne Zwischenton (194 m).

194.
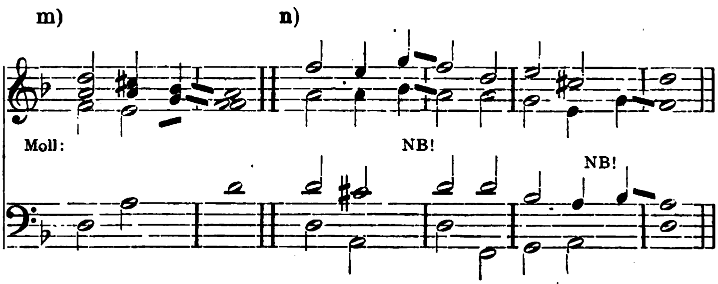


Die nachschlagende an Stelle der harmonischen Septime macht in Dur den Vorgang melodisch noch geschmeidiger (Beispiele 195 i—l). In Moll wird kaum etwas durch sie gewonnen (195 m); hier läßt sich die S-Terz melodisch schmiegsamer in der unter 195 n angedeuteten Weise verwerten.

195.
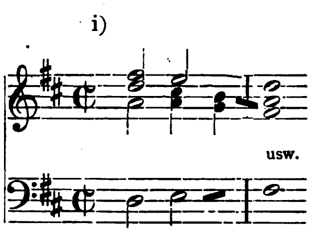


(Bach, Nr. 88, Takt 10; Nr. 124, Takt 3, viertes Viertel.)
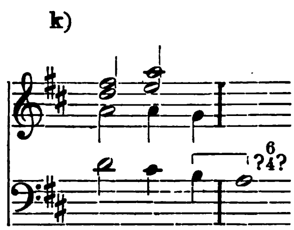


Die S-Terz liegt vom Basiston der D, der in den angeführten Fällen gleichzeitig den Baßton bildet, eine None (bzw. eine Sekunde) entfernt. Die Bezeichnung „nachschlagende None" ergibt sich damit ebenso von selbst, wie die Bezifferung, die für die Beispiele 194 etwa lauten würde: $7\overset{9}{-}$ oder $7\overset{2}{-}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{3\,2}{7-}$; für die Beipiele 195: $\genfrac{}{}{0pt}{}{10}{8}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{9}{7}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{8}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{2}{7}$ oder $8\ \genfrac{}{}{0pt}{}{9}{7}$ (n: $5\ \genfrac{}{}{0pt}{}{9}{7}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{5}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{9}{7}$).

Liegt nicht der D-Basiston im Baß, so kann sich die Stimmführung folgendermaßen gestalten:

196.
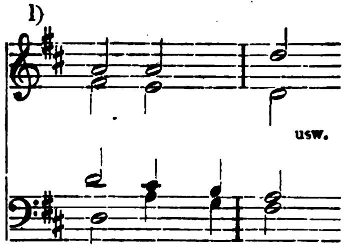


jedoch nicht:
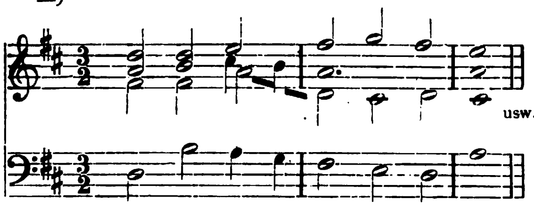


weil die nachschlagende None innerhalb der Tonart im Baß kein brauchbares Ziel findet (vgl. aber Bach, Nr. 39, Takt 11!) im Gegensatz zur nachschlagenden Septime:

l)



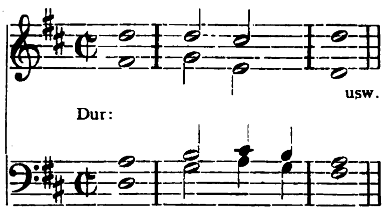
m)



(Bach, Nr. 281. Takt 7.)

Die nachschlagende None, die übrigens sogar die Verdoppelung des Leittons möglich macht:

197.

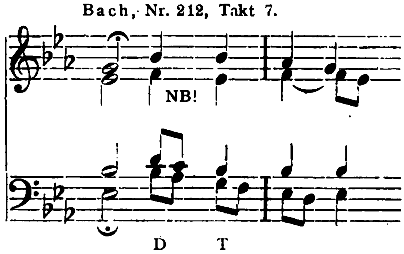


(Bach, Nr. 370, Takt 7; Nr. 280, Takt 2; Nr. 263, Takt 3.)

wirkt gelegentlich auch da melodisch reizvoll, wo sie zur Erreichung der tonischen Quinte nicht nötig wäre, weil diese schon in einer anderen Stimme enthalten ist:

Bach, Nr. 212, Takt 7.

198.
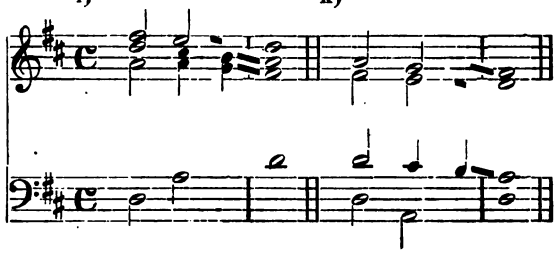


(Nr. 322, Takt 9.)

In den Beispielen 195 i und k sind die Viertelbewegungen natürlich auch möglich, wenn die Quinte der D auf die Stammbewegung in die (verdoppelte) tonische Terz verzichtet und in diatonischer Umlagerungsbewegung zum tonischen Grundton geht (Beispiel 199 i u. k); in den Beispielen l und m nicht (199 l):
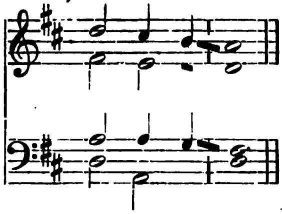
i) k)

199.



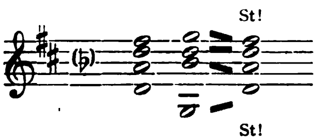
nicht:

l)

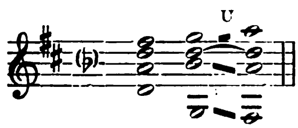


Umlagerungsbewegungen müssen erstlich einen melodischen Sinn haben (der möge hier zugestanden sein); daneben aber dürfen sie die Bewegungen in anderen, wichtigeren Stimmen nicht dadurch gefährden, daß sie deren **Gleichwertigkeit** beeinträchtigen (siehe S. 14). Da im Beispiel 199 l entschieden die „nachschlagende None" als das melodisch wichtigere Moment anzusehen ist, so darf der D-Quinte nicht gestattet werden, durch die gänzlich überflüssige Umlagerungsbewegung die melodische Kraft der None zu brechen.

Nun kann aber auch die Quinte der D ihre Stammbewegung beibehalten, der **S-Basiston** (die Septime) hingegen **Umlagerungsbewegung machen**, und zwar die Bewegung in den **zweitnächst-** statt in den nächstgelegenen Ton, d. i. in die tonische Quinte; vgl. die plagale Kadenz:
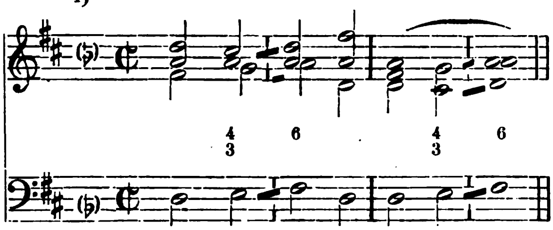


und



Das geschieht besonders dann nicht selten, wenn der Baß die **Stammbewegung der D-Quinte in die tonische Terz ausführt** (200 i).

i)
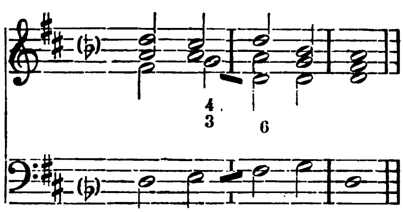
200.



(Bach, Nr. 54, Takt 5.)

Endlich kann der S-Basiston — unter den gleichen Voraussetzungen — auch in Baß-Stammbewegung (Sprung in den tonischen Grundton) verlassen werden:

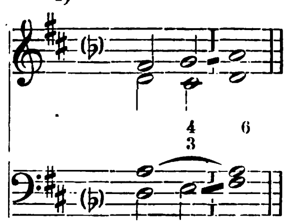
k)



Selbst dem Sopran ermöglicht dieser „durchgehende Terzquartakkord" sowohl die diatonische Umlagerungsbewegung des S-Basistones (also das „Aufwärtsschreiten der Septime" 201i) wie sogar die Baßstammbewegung desselben („Abspringen der Septime") (201k, l).
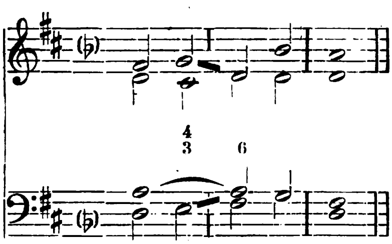
201.

i)
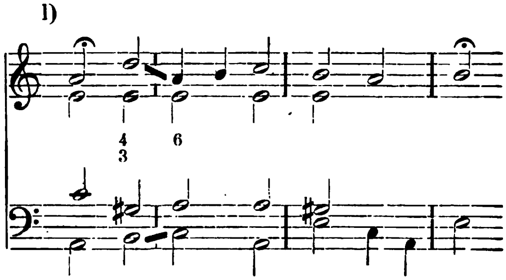


(Bach, Nr. 276, Takt 5.)

k)



(Choral: Jesus Chiistus, unser Heiland. Satz von J. A. Hiller.)
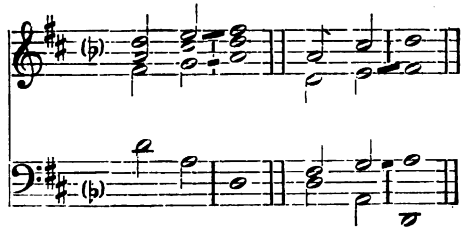
l)



Einer anderen Stimme, als dem Baß, macht der Sopran allerdings nicht ein solches Zugeständnis; er weicht sozusagen nur dem gleichen melodischen Kräftemaß, das die Mittelstimmen ihm gegenüber niemals aufbringen. Daher wohl:
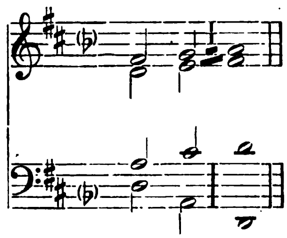
i) k)

202.



aber nicht:

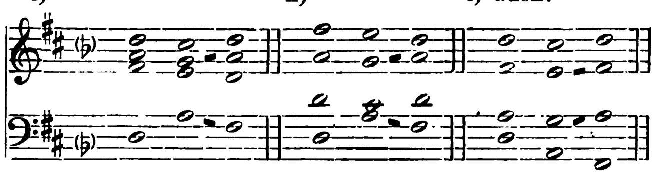
l)



In all diesen Fällen (Beispiele 200—202k) war es angängig, nicht notwendig, daß der S-Basiston — die Dominantseptime — zugunsten der in Stammbewegung schreitenden D-Quinte von der Richtung auf die tonische Terz abwich. Unumgänglich wird ein solches Ausweichen mittels Umlagerungsbewegung jedoch, wenn sich der Baß in Abwärtsbewegung zum Zielton der Septime (zur tonischen Terz) bewegt. Denn es ist grundsätzlich ausgeschlossen (siehe S. 105 und Beispiel 179k u. l), daß dieser Zielton von zwei Stimmen in gleicher Bewegungsrichtung erreicht wird.

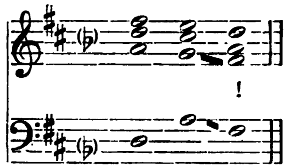
i) k) l) auch:

203.



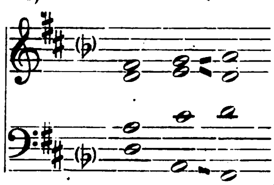
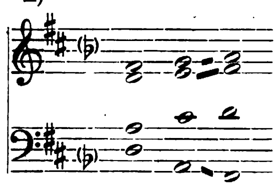
jedoch nicht:

m)
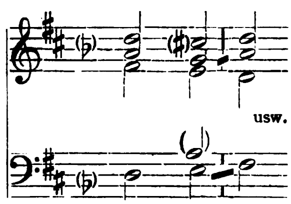


Da es sich hier für den Baß um eine Umlagerungs-, nicht um eine Stammbewegung handelt, so kann dem Sopran ein Ausweichen zugunsten des Basses (wie im Beispiel 201) schwerlich zugemutet werden:

i) ? k)

204.  auch nicht: 
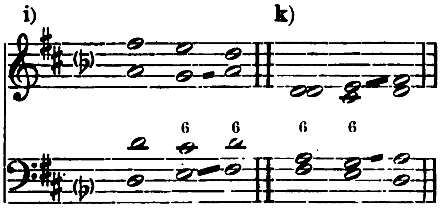
Aufgaben: Seite 315. — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien sind unter ausgiebiger Verwendung der Septime in allen D-Klängen und unter zweckmäßiger Anbringung der „nachschlagenden None“ vierstimmig zu setzen und zu phrasieren.

3. Beispiel 203 i läßt es als naheliegend erscheinen, den Baß — statt sprungweise über den D-Basiston — schrittweise über die D-Quinte (nach Art des durchgehenden Quartsextakkordes) in die tonische Terz zu führen:
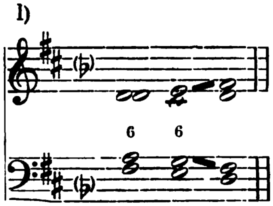
205. 

Geschieht das, so entsteht ein Zusammenklang, in dem der Basiston der D gänzlich fehlt und die D-Quinte zweimal vorhanden ist. Der Dominantseptimenakkord tritt hier gewissermaßen als harmonische Einheit in gekürzter Form auf; seine Dominantwirkung hat der Zusammenklang — der als **Dominantnebenform** bezeichnet werden möge — jedenfalls bewahrt. Zu beziffern wäre er, wie leicht festzustellen ist, mit $\substack{6\\3}$ oder schlicht mit 6, in Moll natürlich unter Hinzufügung des Leittonzeichens (Bach, Nr. 318, Takt 1).
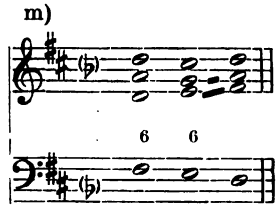
Der S-Basiston wird auch in dieser Akkordform lediglich in einer Mittelstimme diatonische Umlagerungsbewegung machen, also von der Richtung auf die tonische Terz abweichen können:

206. 

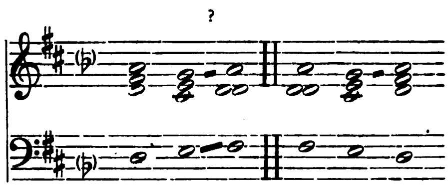
(Bach, Nr. 321, Anfang)

statt: 

Bach, Nr. 178, Takt 6; Nr. 234, Takt 28. (Siehe auch den Sonderfall mit Stimmkreuzung Nr. 367, Takt 1!)

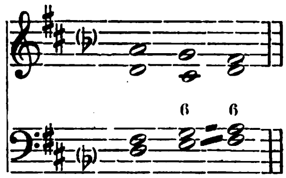


Im Sopran, als der wichtigsten Melodiestimme, verlangt der diatonisch abwärts eintretende S-Basiston seine Stammbewegung, also weiteres Abwärtsschreiten; ein Zurückbiegen nach aufwärts erscheint dem musikalischen Empfinden unnatürlich:

207. 

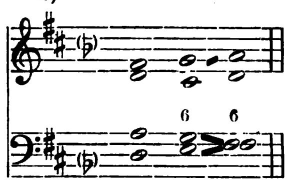
Selbst der Umstand, daß hier alle Stimmen, indem sie stufenweise gehen, die am leichtesten aufzufassende Bewegung ausführen, kann den widrigen Eindruck nicht ganz aufheben; der melodische Anspruch, den das Ohr an den Sopran stellt, will erfüllt sein. Daher ist hier der S-Basiston, im Sopran abwärts eintretend, auch nur abwärts weiterzuführen (208 i); oder er ist von vornherein schon durch Aufwärtsbewegung zu erzielen, um nun entweder (208 k) aufwärts weiter geführt zu werden (nach Art des „durchgehenden Terzquartakkordes“, 208 l) oder natürlich auch in Stammbewegung abwärts zurückzugehen (208 m).

i)

208. 

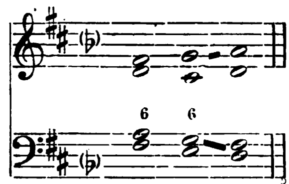
(Bach, Nr. 1, Takt 5 und 15: Nr. 178, Takt 8.)

k)



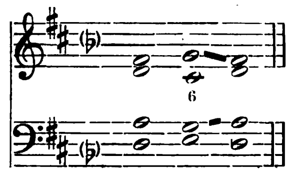
(Bach, Nr. 26, Takt 1.)

l)
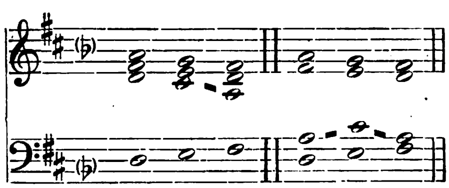


(Bach, Nr. 143, Takt 2.)

m)



(Bach, Nr 6, Takt 6/7.)

Stets jedoch ist das *diatonische Schreiten* der Stimmen Bedingung dafür, daß diese Verbindungen eingängig werden; namentlich auch diejenige Mittelstimme, die den Leitton enthält und dadurch Hauptträgerin der dominantischen Funktionswirkung wird, verlangt ausschließlich Stammbewegung. Man vergleiche mit den Beispielen 208:

209. 

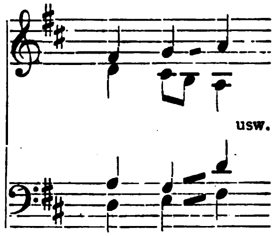
Es ergibt sich so von selbst, daß *in diesen* Fällen statt der D-Quinte *der S-Basiston zu verdoppeln* und dann natürlich einmal in

diatonischer Stamm- und einmal in diatonischer Umlagerungs-bewegung zu verwenden ist (Beispiele 208).

Mit Hilfe der nachschlagenden S-Terz (None) und der Stimmkreuzung zwischen Alt und Tenor wird auch der plagale Quintensprung der S-Basis statt der schrittweisen Stammbewegung möglich:

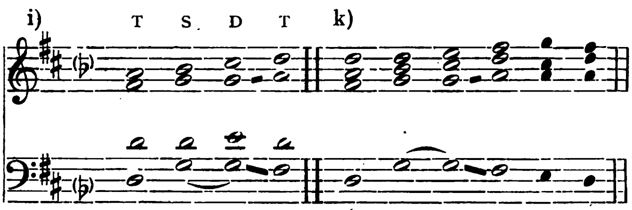
Bach, Nr. 18, Takt 7.

210.



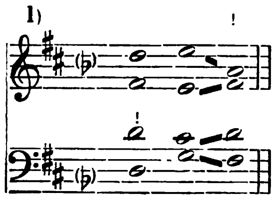
Wie im Sopran, so zeigt sich der S-Basiston auch in der anderen Außenstimme, im Baß, melodisch äußerst empfindlich. Er ist hier — wenn anders an der D-Nebenform festgehalten werden, der Basiston der D also ausgeschaltet bleiben soll — kaum auf andere Weise gut einzuführen, als durch Herübernahme aus einer vorangehenden Subdominantharmonie:

211.

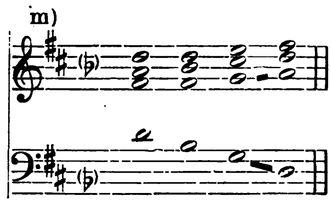


(Bach, Nr. 342, Takt 3.)
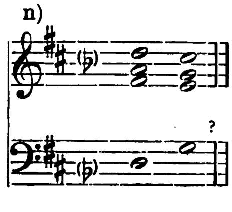
Außerdem allenfalls:



und:
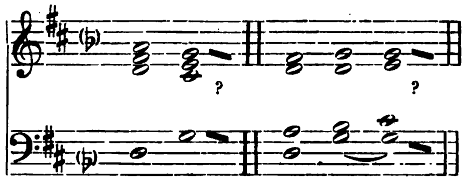


Aber nicht:
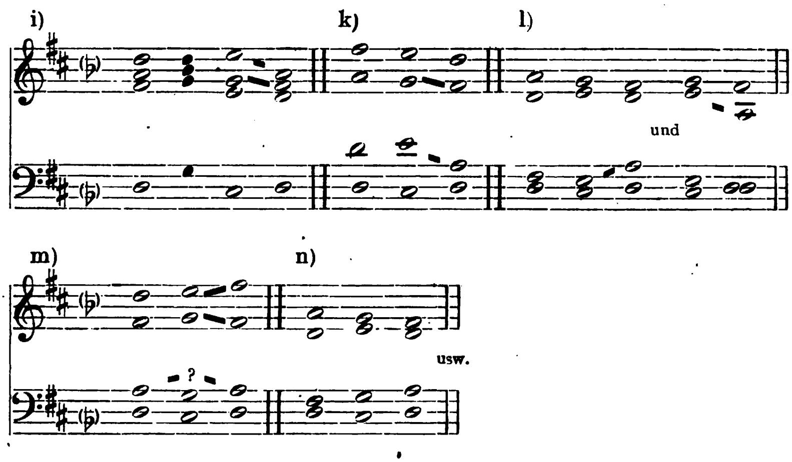


Und im Sopran kann dabei die Verdoppelung des S-Basistones weder mit noch ohne Vorbereitung durch die S-Harmonie auftauchen:

212.
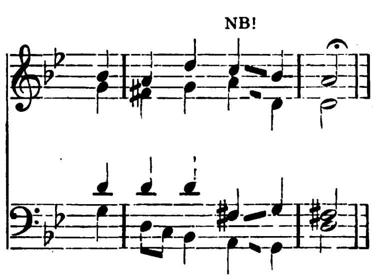


Als Akkordform steht die D-Nebenform jedenfalls auf ziemlich schwachen Füßen, weil es nur verhältnismäßig wenig melodisch einleuchtende Stimmbewegungen gibt, durch die sie zustande kommen kann. Man beobachte z. B. das Gesuchte, Konstruierte und eigentlich musikalisch Zwecklose mancher Stimmführung in folgenden Beispielen, in denen der Leitton im Baß verwendet worden ist:
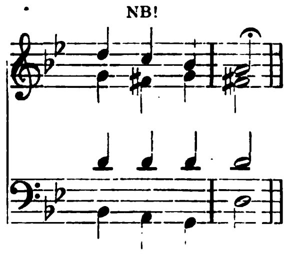
213.



Durchaus „zweckvoll" ist dagegen die Führung der Stimmen in folgendem Beispiel von Bach (Nr. 94, Takt 5):
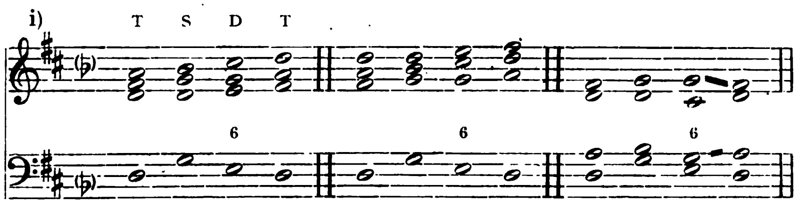


Die eintönige Wirkung, die der durchgehende $^6_4$-Akkord unter Beibehaltung der engen Lage ergeben hätte,
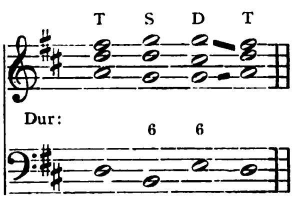


ist so auf das glücklichste vermieden.

Die Führung der Stimmen von der Subdominante zur Dominante gestaltet sich bei Ausschaltung des D-Basistones, also unter Benutzung der D-Nebenform, in einigen Fällen durchaus leicht und geschmeidig, wenn nicht, wie im Beispiel 213i der Leitton, oder wie in Beispiel 211 der S-Basiston, sondern die D-Quinte vom Baß gesungen wird:

214.
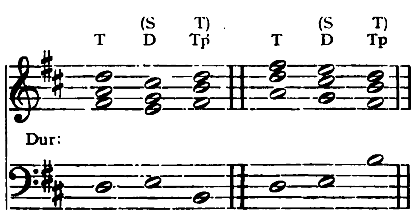




(Bach, Nr. 234, Takt 1, 11, 13 und 36; Nr. 173, Takt 6 u. a. O.)
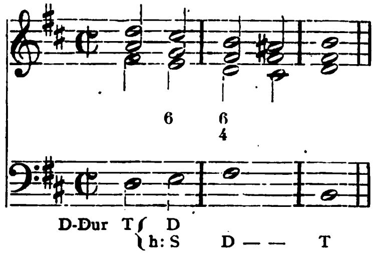
In Dur gibt sich außerdem die Weiterführung von der D-Nebenform zur T-Parallelen ganz natürlich, wenn die D-Quinte verdoppelt ist. (Der Grund ist der zu Beispiel 189, S. 110 angegebene.) Die D-Nebenform in Dur stimmt mit der S-Ableitungsform des parallelen Moll vollkommen überein und ist demgemäß zu behandeln.

215.



Für die **Modulation** (oder auch für die vorübergehende Ausweichung) in die parallele Molltonart ist sie wirksam als Übergangsstelle (Funktionswechsel) zu verwenden:

216.



(Bach, Nr. 42, Takt 6.)

Eine Umdeutung in umgekehrter Richtung ist zwar ebenfalls möglich (Bach, Nr. 59, Takt 4), jedoch weniger häufig, da sie eine nur zweiteilige Modulationskadenz ergibt; für den Übergang von einer Tonart in die andere ist im allgemeinen die breitere (dreiteilige) Kadenz vorzuziehen. (Vgl. indessen die Bemerkung am Schlusse dieses Kapitels!)

Die „mechanistische" Musiktheorie betrachtet die D-Nebenform als ein Gebilde, das auf dem siebenten Ton der Tonleiter „errichtet" sei; behauptet, hier „den verminderten Dreiklang" zu finden, der vorwiegend in der Sextakkordumkehrung (!) gebraucht werden müsse und bezeichnet den so konstruierten „Sextakkord der siebenten Stufe" mit VII°.

Aufgaben: Seite 317. — Die D-Nebenform ist zweckmäßig (bzw. der Bezifferung entsprechend) zu verwerten in der vierstimmigen Ausarbeitung der gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien.

4. In den Beispielen 208 bis 211 i, k hat sich bereits gezeigt, daß zu zwei D-Bestandteilen zwei Töne aus der S-Harmonie treten können; es ist der doppelte Basiston der S, der dort mit Terz und Quinte der D zugleich erklingt. Die Dominantwirkung überwiegt dabei selbst in denjenigen Lagerungen, in denen der Basiston der S im Baß liegt; es durfte deshalb auch an der Bezeichnung Dominant-Nebenform festgehalten werden.
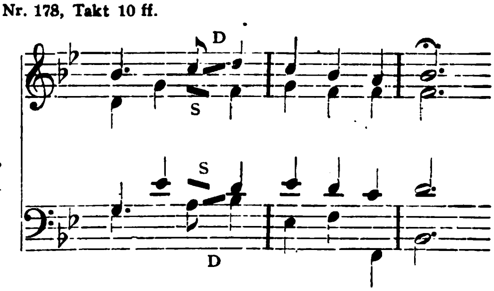
Werden nun zwei verschiedene Töne der S mit zwei verschiedenen D-Bestandteilen gleichzeitig von den vier Stimmen berührt, so tritt, je nach der Anordnung, mehr oder weniger deutlich die funktionelle Mischwirkung zutage. Es kann sich für diese Fälle nur um die Verwendung von Grundton und Terz der S handeln; denn nur diese beiden Töne sind funktionell eindeutig, sie finden sich ausschließlich im S-Urakkord (S. 18); die Quinte dagegen ist gleichzeitig tonischer Grundton (und als solcher wichtiger, wie als S-Quinte). Aus der D-Harmonie kann jede Zusammenstellung zweier Töne für den gedachten Zweck in Frage kommen, jedoch liegt auf der Hand, daß grundsätzlich einer von beiden der die D kennzeichnende Leitton sein muß. Die Fälle, in denen Grundton und Quinte der D mit Grundton und Terz der S zugleich erklingen, sind selten, wenn auch keineswegs unmöglich.

(Der Grundton der D ist zwar auch Quinte der T; seine **Hauptbedeutung** liegt jedoch in der Dominantfundierung.)

Das „Gleichzeitig-Erklingen“ ist natürlich nicht so zu denken, daß je zwei Töne aus den beiden Funktionsbeständen willkürlich zusammengestellt und daraus „Akkorde aufgebaut“ werden. Der Vorgang muß vielmehr in dem überzeugenden Verlauf der einzelnen Stimmen seine Begründung erhalten, der **Dominant-Mischakkord** sich aus ihm ergeben:

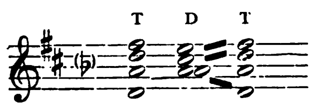
Bach, Nr. 178, Takt 10 ff.

217.

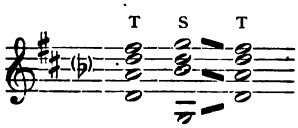


B: Tp S [S/D] T S D — — T

Die Stammbewegungen der authentischen und plagalen Kadenz werden, wenn der jeweilige Zusammenklang verständlich bleiben soll, zu überwiegen haben, und zwar die diatonischen Stammbewegungen der drei Oberstimmen als Hauptträger der eigentlich melodischen Idee. Nur für den Baß, allenfalls auch für eine Mittelstimme, kann die Sprungbewegung von Grundton zu Grundton in Frage kommen. Man vergegenwärtige sich die Urkadenzen:
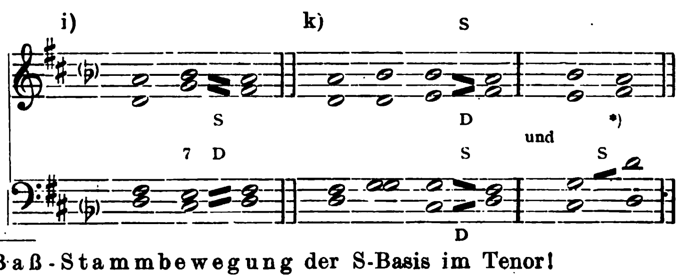


und



Zunächst sind danach Terz und Quinte der Dominante mit Grundton und Terz der Subdominante in mannigfachen Bewegungen zusammenzuführen. Z. B.:
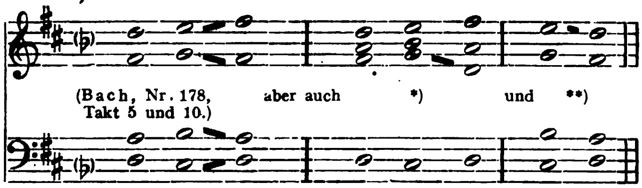
Dominant-Terz im Baß.

218.

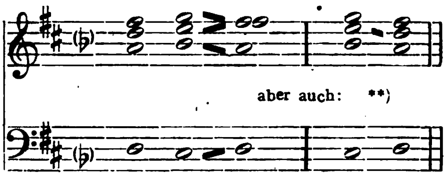


*) Baß-Stammbewegung der S-Basis im Tenor!

l)



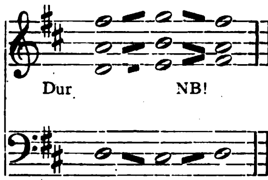
m)



(Bach, Nr. 59, Takt 3.)

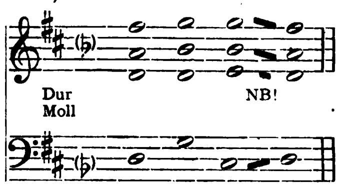
n)

weniger gut:



und nicht:
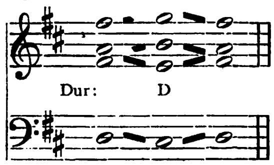
o) T S



(Vergl. die Erläuterung zu Beispiel 1991.)

Im Beispiel 218n (Dur!) erfährt der Mischakkord dadurch eine klangliche Trübung, daß die für die Auffassung sehr wichtige Subdominant-Terz (im Alt) nicht genügend deutlich hervortreten kann, weil sie zu der (im Tenor in Umlagerungsbewegung eintretenden) Dominantquinte in dem gleichen hochgradigen Verschmelzungsverhältnis steht, das im Akkord vorher zwischen den beiden Stimmen obwaltet. Die solcherart bedingte Gefährdung der Gleichwertigkeit der Stimmen macht sich namentlich im Gesangssatze, bei der melodischen Überlegenheit des Tenors, geltend (siehe S. 22 und Anmerkung 8). Beispiel 218n wäre entweder durch Einfügung der S etwa (wie Beispiel 218o) oder so zu verbessern:

p) T S T
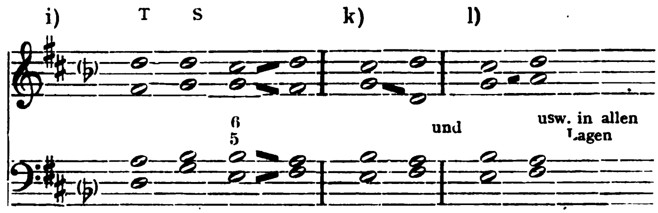


---

*) Baß-Stammbewegung der S-Basis im Tenor!
**) Vgl. Beispiel 199ik.

In Moll fallen die geäußerten Bedenken weg.

Dominant-Quinte im Baß.

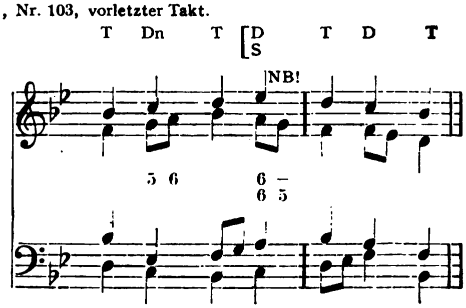
219.



(Bach, Nr. 79, Takt 6; Nr. 324, Takt 10 u. a. O.)
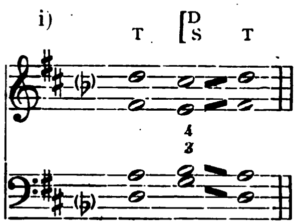
Fälle, in denen diese Form des D-Mischakkordes durch Nachschlagen der S-Terz aus dem verdoppelten Leitton (nachschlagende None) entsteht, sind seltener, aber wohl möglich:

Bach, Nr. 103, vorletzter Takt.
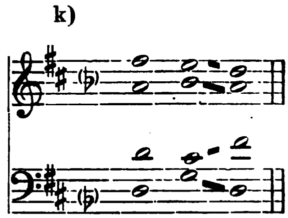


Subdominant-Grundton im Baß.
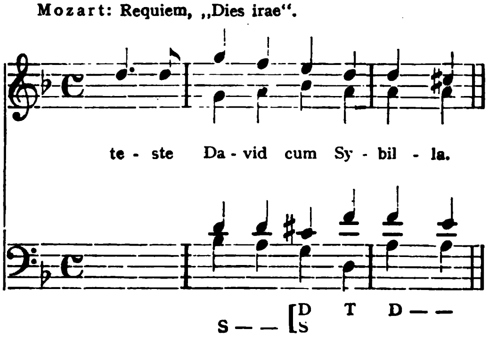
220.
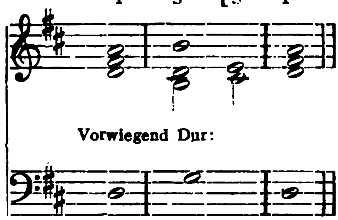


(Bach, Nr. 71, Takt 4; Nr. 267, Takt 10/11; Nr. 279, Takt 2.)



Mozart: Requiem, „Dies irae“.

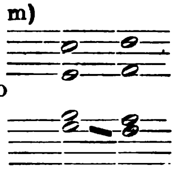


l) T S [D S] T



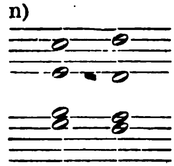
(Bach, Nr. 74, Takt 1; Nr. 157, Takt 7.)

ebenso m)



(Bach, Nr. 315, Takt 1.)

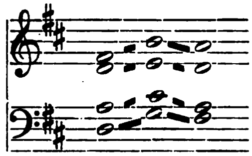
und n)



(Bach, Nr. 79, Takt 18.)

Der instrumentale (namentlich der Klavier-)Stil gestattet hier, wie bei anderen Verbindungen, vielfach weitergehende Verwendung der Umlagerungsbewegung an Stelle der im Gesangssatz vorwiegend innezuhaltenden Stammbewegung. (Der melodische Gewinn, den der Tenor in dem Beispiel von Mozart durch die Umlagerungsbewegung der beiden D-Töne davonträgt, ist immerhin nicht zu überhören!) In einem „stimmigen“ Satze wären folgende Mittelstimmen z. B. als nicht gut geführt zu bezeichnen (warum?):
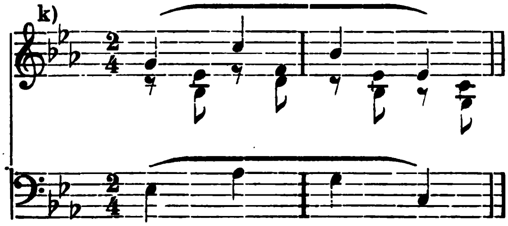
i)

221. 

Werden aber die melodischen Linien der Mittelstimmen instrumental-figurativ verwischt, so ist diese Setzweise sehr wohl möglich:

A. Jensen: „Lehn' deine Wang'.“

k)
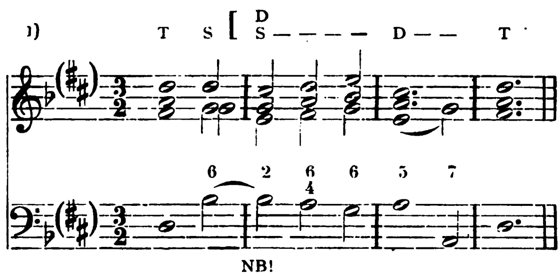


Es: T [D S] T – – – –

Subdominant-Terz im Baß.

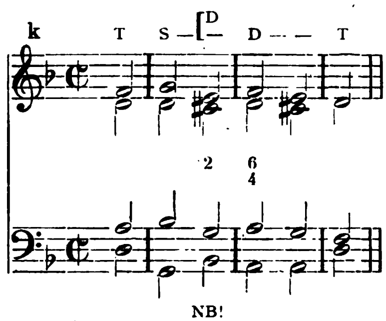
Ein Weiterschreiten zur T ist nicht möglich, wenn der Mischakkord so gelagert ist, daß die S-Terz den Baß abgibt. Deren Stammbewegung ist auf die tonische Quinte gerichtet, die der harmonischen Einheit (im tonischen Sinne) im allgemeinen nicht als Baßton dienen kann. Es bliebe also nur der Ausweg, dem Mischakkord den durchgehenden oder den Dominant-Quartsextakkord folgen zu lassen*), eine Schreibweise, die namentlich in Moll wohl angewendet werden kann.

222. l)



(Bach, Nr. 231 und Nr. 321 vorletzter Takt.)

k
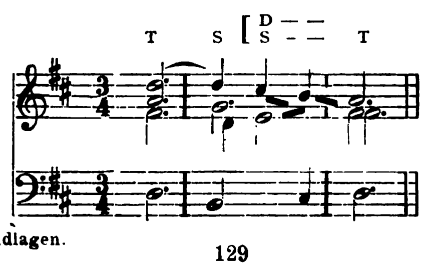


(Beispiel in Dur: Bach, Nr. 18, Takt 12.)

Es ist nicht zu überhören, daß in beiden Fällen dem Mischakkord (NB!) überwiegend S-Wirkung anhaftet, ähnlich wie in den Beispielen 218 und 219 die D-Wirkung vorherrscht, während in den unter 220 angegebenen Fällen am ehesten ein Gleichgewicht hinsichtlich der beiden Funktionswirkungen festzustellen wäre.

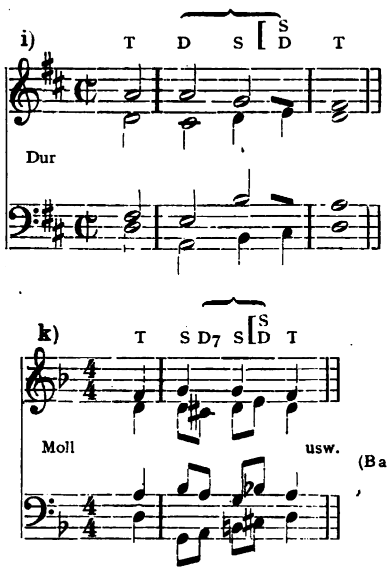
---

*) Wenn dem Baß nicht in dieser Weise eine andere Wendung gegeben werden darf:



Die im Beispiel 220 eingeschaltete Stelle aus dem Requiem von Mozart zeigt, daß eine mittels durchgehenden $^6_4$-Akkordes gebildete Subdominantgruppe wirkungsvoll mit einem Mischakkord endigen kann. So läßt sich nicht minder vorteilhaft und bei durchaus fließender Stimmführung eine Dominantgruppe (DSD und D_7SD) so gestalten, daß der schließenden D Grundton und Terz der S beigemischt werden:

223.

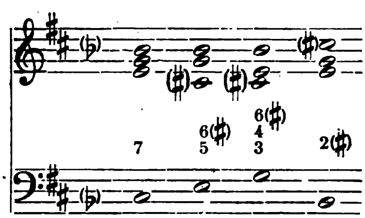


(Bach, Nr. 278, Takt 5.)

(Bach, Nr. 277, Takt 4.)

Wie die D-Nebenform, so wird auch die Mischform der oben behandelten Zusammensetzung von der ältern „Akkordlehre" als ein gegebener viertoniger Akkord betrachtet, der sich auf dem siebenten Ton der Tonleiter „aufbaut" und mit VII^{o}_{7} (vgl. S. 124 Absatz 3) zu bezeichnen ist. Da in Moll zu dem „verminderten Dreiklang" die „verminderte Septime" hinzutritt, spricht man hier von einem „verminderten Septimenakkord". — Lehnt man es ab, rein mechanisch Töne zu Akkorden zusammenzustellen (nach dem durch nichts gerechtfertigten Grundsatz des „terzenweisen Aufbaues"), so wird auch die Annahme hinfällig, die rein zufälligen Entfernungsangaben:

224.



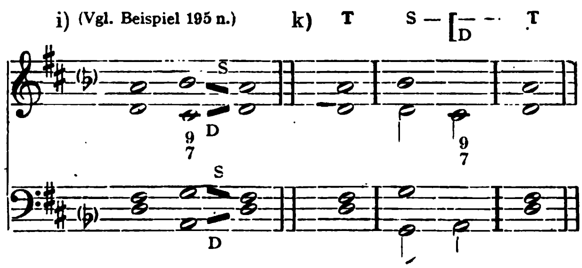
seien Bezifferungen von „Grundform" und „Umkehrungen" dieses Akkordes. Die Betrachtung der Bestandteile dieser Vierklänge auf Grund des organischen Zusammenhanges läßt eine solche Annahme nicht aufkommen.

Beim Verweilen in der Tonart erscheint aus dem Zusammenhang heraus jeder Ton durchaus eindeutig. Wird der Mischakkord bei Modulationen als Umdeutestelle gewählt, so erfahren naturgemäß auch die einzelnen Töne einen Bedeutungswechsel; hierin beruht ja der Begriff der Modulation. Der Umstand, daß die Form mit der Subdominantmollterz (der „verminderte Septimenakkord" älterer Anschauung) für Umdeutungen besonders gefügig ist, hat ihr große Beliebtheit als billiges „Modulationsmittel" verschafft.

Aufgaben: Seite 318. — Die in Abschnitt 4 behandelten Formen des D-Mischakkordes sind zweckmäßig (bzw. der vorgeschriebenen Bezifferung entsprechend) zu verwerten in der vierstimmigen Bearbeitung der gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien.
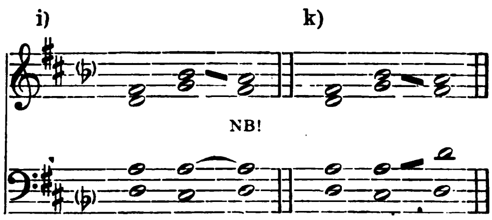
5. Grundton und Terz der S können des weiteren, wie schon angedeutet wurde, gleichzeitig mit Grundton und Terz (statt Terz und Quinte) der Dominante erklingen. Auch in diesen Fällen ist die funktionelle Mischwirkung unschwer wahrzunehmen, jedoch wird zumeist ein Überwiegen der D festzustellen sein, schon deshalb, weil die D-Basis in der Regel den Baß bildet.

225.
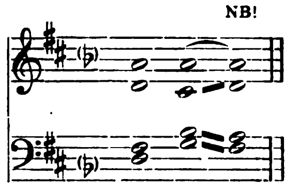


Die Dominant-Terz wird weniger häufig den Baß abgeben, weil dann die in einer Oberstimme liegende D-Basis im Wege des Bedeutungswechsels zur Quinte der T werden kann, so daß die Stammbewegung der S-Terz (der „None") in den gleichen Ton keine melodische Notwendigkeit mehr darstellt.

226.

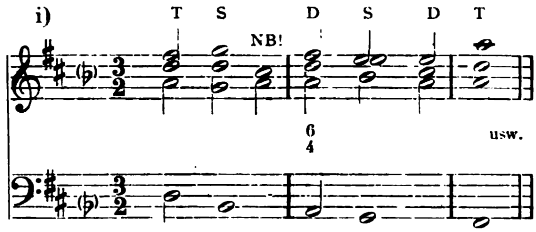


Und ähnlich ist die Sachlage, wenn der S-Grundton als Baß verwendet wird:
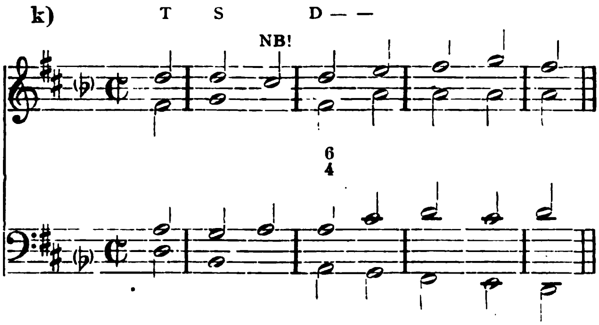
227. 

Die S-Terz ist im Baß nur unter der Voraussetzung möglich (vgl. Beispiel 222), daß nach dem Mischakkord noch der D^6_4-Akkord als wirksam erachtet werden kann, was aus naheliegenden Gründen selten genug der Fall sein wird.

i)
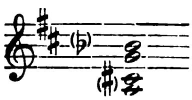
227. 

k)
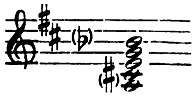


Auf Grund des Zusammenhanges wird in diesen Fällen allerdings dem Subdominantklange die Vorherrschaft zuzusprechen sein; Grundton und Terz der D wirken wie Vorausnahmen (Antizipationen). Den beiden S-Tönen können dabei Abweichungen von der Stammbewegung nicht gut zugemutet werden.

Man nennt das Gebilde
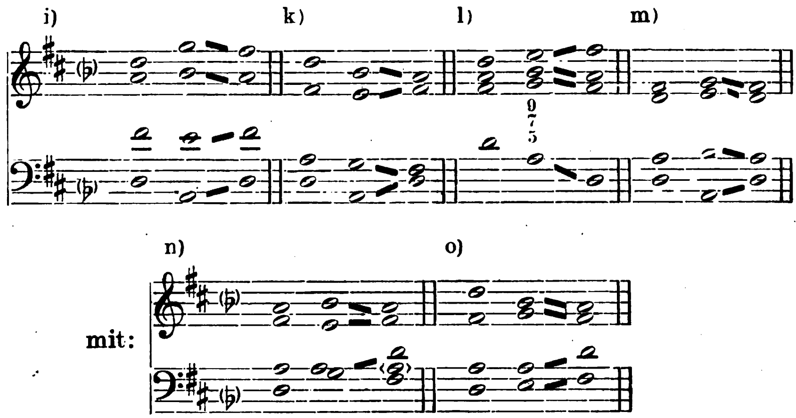


in der Akkordlehre „Nonenakkord ohne Quinte“, hält also im fünfstimmigen Satz den Zusammenklang



für den „vollständigen Nonenakkord“, eine Auffassung, die vor der organischen Klanganalyse nicht bestehen kann.
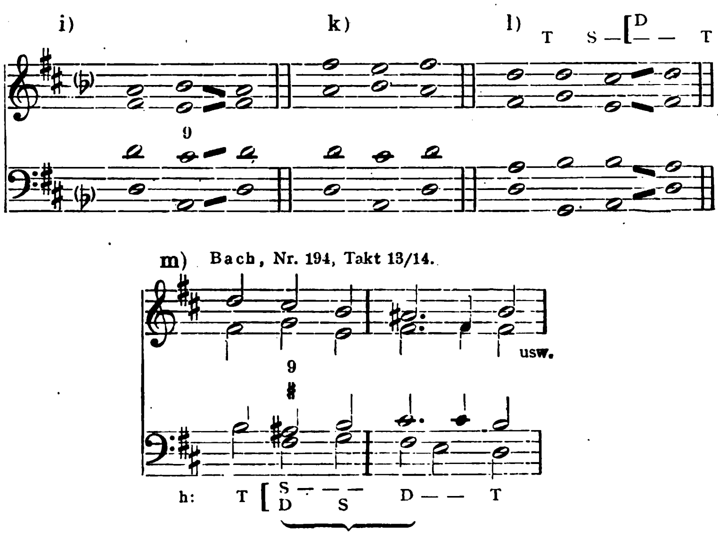
Treffen Grundton und Terz der S mit Grundton und Quinte der D zusammen („Nonenakkord ohne Terz“), so wird gleichfalls die klarste Wirkung zustande kommen, wenn der D-Grundton im Baß liegt und damit die Vorherrschaft der D-Funktion verbürgt ist. Man vergleiche:

228.



6. Zum vollständigen Dominantdreiklang findet sich gelegentlich als einziger S-Ton die Terz der S („Nonenakkord ohne Septime“), die dann ihren Platz nicht wohl anders als in einer Oberstimme haben kann und am besten zur Geltung kommt mit dem Dominantgrundton im Baß:
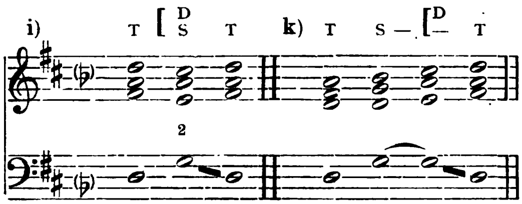
229.



(Hier beginnt also die D-Gruppe mit einem Mischakkord. Vgl. Beispiel 223.)

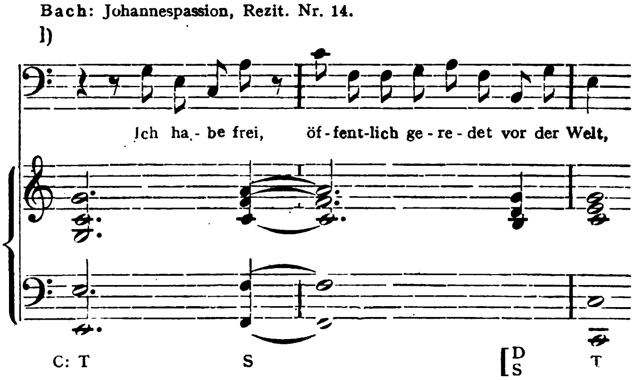
Endlich ist noch derjenigen, nicht häufigen Form Erwähnung zu tun, die den Dominantdreiklang in den Oberstimmen und den Subdominantgrundton im Baß hat, wobei diesem jedoch an Stelle der melodischen Schrittbewegung der typisch plagale Sprung in den tonischen Grundton gestattet wird, so daß der Akkord — bei äußerer Übereinstimmung mit der unter Abschnitt 1 dieses Kapitels behandelten Dominantseptimenakkordform (Sekundakkord) — aus dem Zusammenhang heraus als Mischakkord klar empfunden wird:

230.



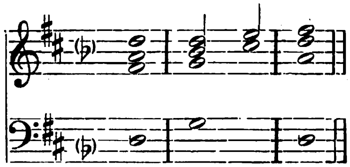
(Bach: „Matthäuspassion“, Rezitativ Nr. 11, Takt 3/4. „Johannespassion“, Rezit. Nr. 2, Takt 9/10 u. a. O.)

Bach: Johannespassion, Rezit. Nr. 14.



Auch die D-Nebenform (S. 118ff.) kann auf diese Weise das deutliche Merkmal des Mischakkordes erhalten:

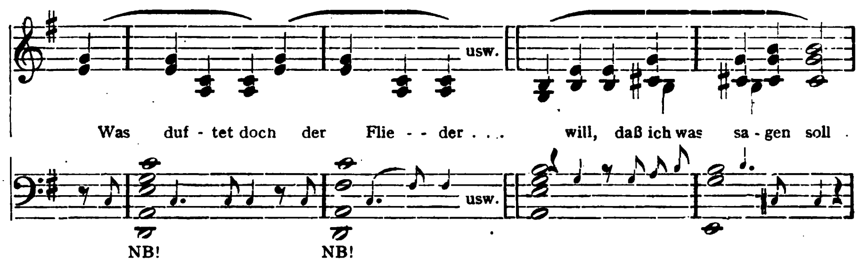
231.



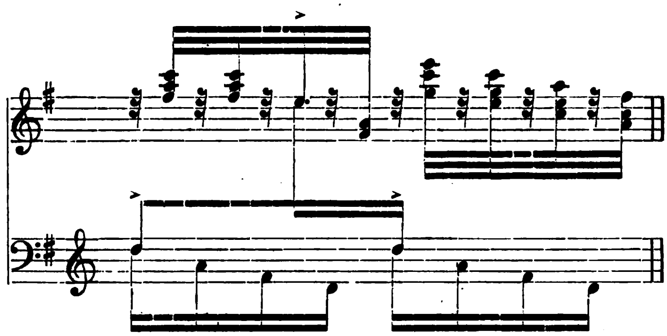
(Bach, Nr. 18, Takt 1 und 10, auch 11; Nr. 7, Takt 9.)

Im mehr als vierstimmigen Satz können D und S natürlich in noch anderen Mischungsverhältnissen (als 3 : 1, 2 : 2, 2 : 1) vorkommen, z. B.

Wagner: „Meistersinger." II. Akt.
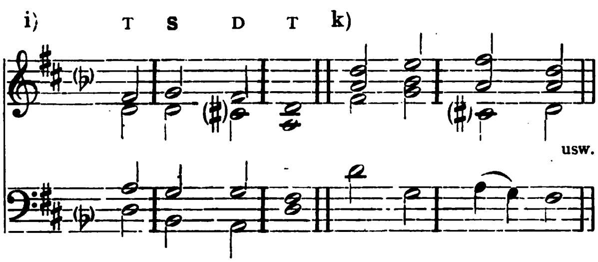


P. Cornelius: Brautlieder Nr. IV („Erwachen").

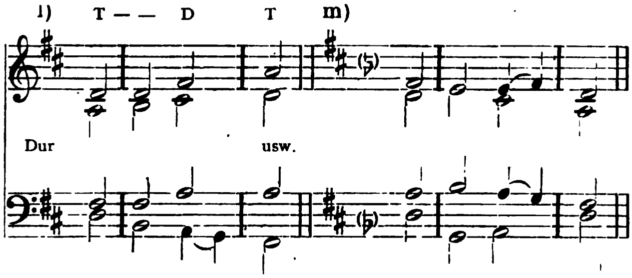


7. Das wahre Wesen des D-Ableitungsakkordes (Kap. VI) wird durch Verwendung der D-Septime in ein kennzeichnendes Licht gerückt: Die D-Sexte tritt zweifelsfrei als vorausgenommene tonische Terz hervor, als nunmehr völlig außerhalb der eigentlichen Harmonie stehender rein melodischer Zierton, der dieser seiner Eigenschaft wegen auch in der Hauptmelodie, in der Regel also im Sopran, zu finden ist (bzw. die Stimme, in der er erscheint, melodisch am stärksten hervortreten läßt). In der reizvollen Mischung von Elementen aus allen drei Funktionen bilden Grundton und Terz der D die tragenden Stützen und den funktionell entscheidenden Einschlag.

232.



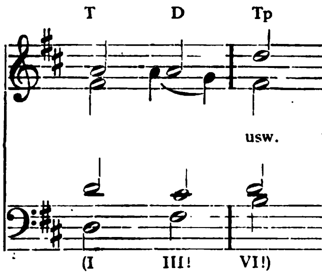
(Bach, Nr. 138, Takt 9; Nr. 262, Takt 7; Nr. 321, Takt 9.)



(Bach, Nr. 280, Takt 4.)

Bemerkenswert ist, daß unter Einwirkung der nachschlagenden D-Septime selbst der mit der Tonikaparallelen verbundene „wirklich verselbständigte" D-Ableitungsakkord (siehe S. 87) seine Ursprungsbedeutung wieder enthüllen muß:

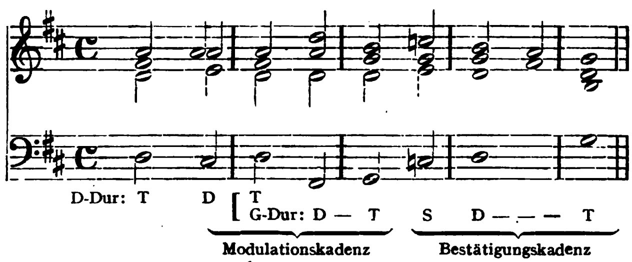
233.



(Bach, Nr. 5, Takt 14/15; Nr. 69, Takt 18/19; Nr. 233, Takt 1.)
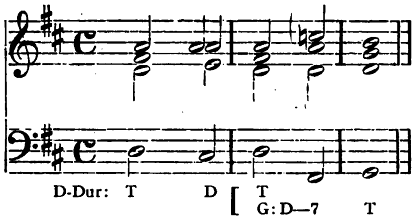
8. Für die Modulation ist durch die Einbeziehung des S-Basistones in den Dominantkreis sehr viel gewonnen. Der Übergang von D-Dur nach G-Dur z. B. vollzieht sich in der einfachsten Weise so, daß die T von D-Dur zur D von G-Dur umgedeutet wird. Da aber der G-Dreiklang für D-Dur gleichzeitig die Subdominante bildet, so ist diese zweiteilige Modulationskadenz ohne weiteres nicht überzeugend; sie muß erst noch durch eine andere Kadenz, die den S-Klang von G-Dur enthält, bestätigt werden:

234.
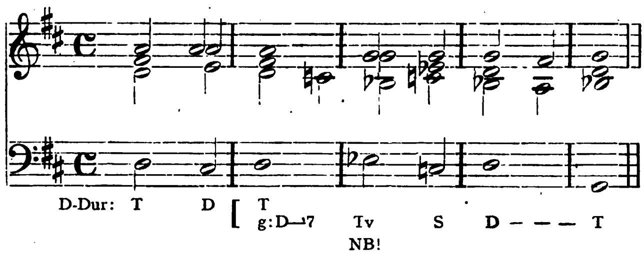


Diese „Bestätigungskadenz" erübrigt sich, wenn die Umdeutestelle den S-Basiston miterklingen läßt, wenn also der Übergang mit dem D-Septimenakkord bewerkstelligt wird:

235.
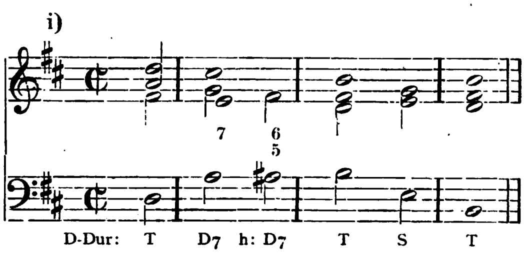


Die Modulation von D-Dur nach g-moll kann ebenso verlaufen, wirkt aber zwingender, geschlossener, wenn die Absicht, in den B-Tonkreis zu gelangen, von vornherein deutlich gemacht wird, etwa so:

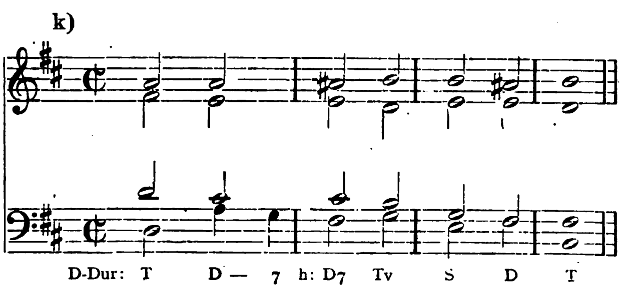
236.



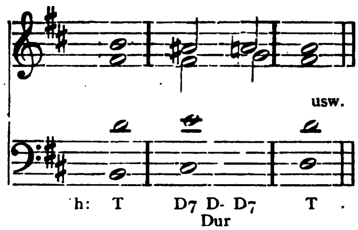
Der Dominantenaustausch zwischen Paralleltonarten (siehe Seite 102, Beispiel 175) vollzieht sich auch unter Anwendung von Vierklängen leicht und natürlich:

237.





1)

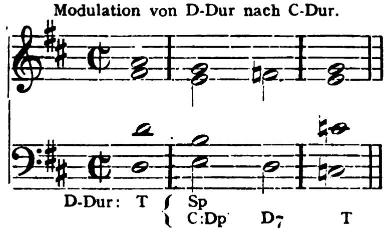


(Bach, Nr. 75, Takt 8/9; Nr. 139. Takt 3; Nr. 262, Takt 7. — Siehe in den beiden letzten Fällen die wirksame Verwendung auch der S-Terz [None].)

Steht für eine Modulation nur die verselbständigte D-Ableitung („III. Stufe") der Zieltonart als Umdeutestelle zur Verfügung (vgl. Beispiel 113i), so kann deren Dominantkraft nunmehr dadurch wesentlich, ja entscheidend beeinflußt werden, daß die Ableitungsform — natürlich unter Ausnutzung des kürzesten Melodieweges — in die Vierklangsform übergeführt wird, etwa wie bei Bach, Nr. 276, Takt 5 (zweites Viertel) oder auch Nr. 280, Takt 2.

Modulation von D-Dur nach C-Dur.

238.



(Bach, Nr. 39, Takt 9. — Rob Schumann: Jugendalbum, Nr. 32, Takt 12/13.)

Aufgaben: Seite 319. — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien sind vierstimmig zu setzen unter zweckmäßiger Verwendung sämtlicher Formen der Dominanterweiterung.

X.
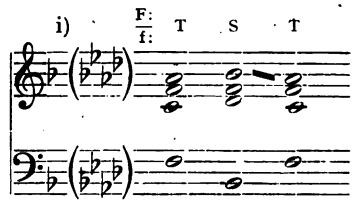
Der Subdominantvierklang. — In der plagalen Kadenz. — In der dreiteiligen Kadenz. — Umlagerungsbewegung beim Eintritt des S-Vierklanges. — Sonderkadenz des S-Vierklanges (Gruppen.) — Umkehrungen des S-Vierklanges. — Dominantisierung des S-Vierklanges. — Modulation.

Wie der Dominantdreiklang durch Einbeziehen eines Subdominanttones zum Vierklang ausgestaltet werden kann, so läßt sich, wenn drei Stimmen den Subdominantdreiklang singen, die vierte aber einen Dominantton hinzufügt, ein Subdominant vierklang gewinnen. Es kann nur ein Ton des D-Dreiklangs für diesen Vorgang in Frage kommen — nicht der doppeldeutige Grundton, noch der Leitton, dem das Ziel fehlen würde —, sondern nur die Quinte, derselbe Ton also, der auch schon die S-Ableitung (Kap. V) ermöglichte. Während dort die „Sexte" statt

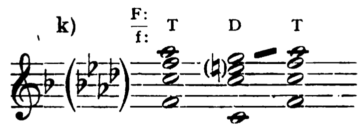
der Quinte verwendet wurde, erklingen nun Quinte und Sexte **zugleich.** Demnach ersetzt die „Sexte“ (die aus der Dominante herübergenommene Quinte, der „hinzugefügte Ton*)“) also hier nicht die S-Quinte, sie ist vielmehr Ersatz für die im vierstimmigen Satz notwendigerweise ausfallende Grundtonverdoppelung, deren „melodische Pflichten“ sie gleichsam übernimmt.

1. Die **plagale Kadenz** in Stammbewegung weist der Oktave des S-Basistones als Zielton die tonische Terz zu:
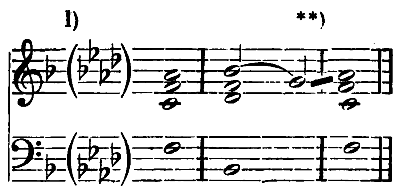
239.
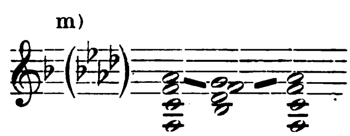


Das ist der gleiche Ton, zu dem die Dominantquinte in der Stammbewegung schreitet:



Daher reiht sich die D-Quinte melodisch durchaus verständlich jener Oktave an:



macht sie aber auch gänzlich entbehrlich:
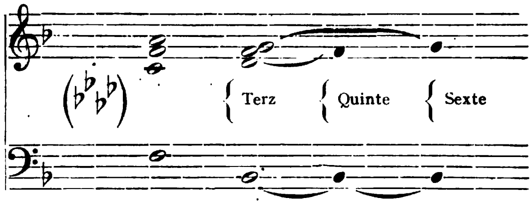


Der Sopran verläuft hier also in **authentischer** Stammbewegung, während die drei anderen Stimmen die Stammbewegung der **plagalen**

---

*) Schon bei Rameau „sixte ajoutée“.

**) Vgl. den umgekehrten Vorgang Beispiel 177 l u. m.

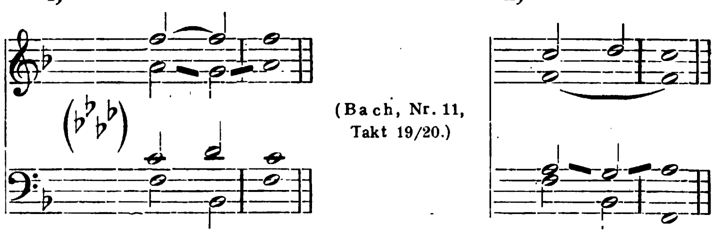
Kadenz innehalten. Der so entstehende Vierklang könnte auch in die Mischakkorde eingereiht werden; die S behält in diesem Falle jedoch in gleichem Grade die Vorherrschaft, wie sie die D im Dominantseptimenakkord behauptet. Man spricht daher vom S-Vierklang, oder, der äußeren Lagerung der Töne gemäß, vom S-Quintsextakkord*) und von dem hinzugefügten Ton als von der S-Sexte.



Mit bestem melodischen Nutzen kann die zum S-Dreiklang sich hinzufindende D-Quinte, die S-Sexte, wiederum im Sopran verwendet werden; aber auch in den beiden anderen Oberstimmen — ihre Verwendung im Baß bleibt besonderer Betrachtung vorbehalten — erfüllt sie ihren Zweck:

240.

i) k)
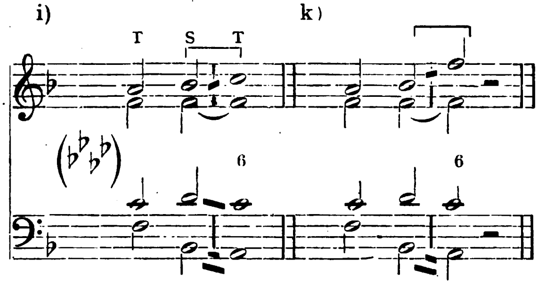


(Bach, Nr. 11, Takt 19/20.)

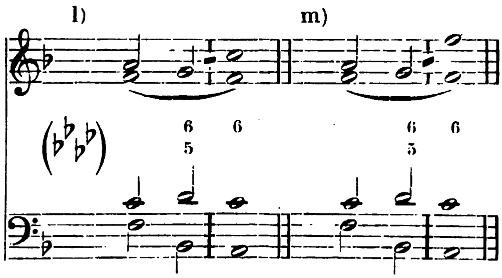
Vorwiegend im Sopran wird sie überdies zwei Umlagerungsbewegungen außer der Stammbewegung auszuführen imstande sein, natürlich mit den gleichen Zielen, die der von ihr vertretenen S-Oktave in der plagalen Kadenz zu Gebote stehen, nämlich:

241.

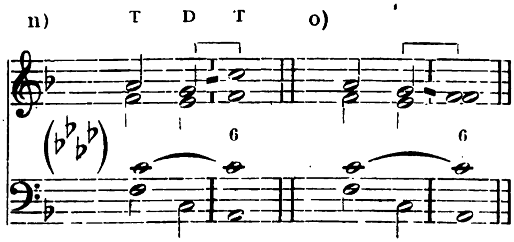
i) k)



*) Man beachte, daß die Bezeichnung $\frac{6}{5}$ hier einen anderen Sachverhalt andeutet, als beim D-Vierklang, Beispiel 186 k!
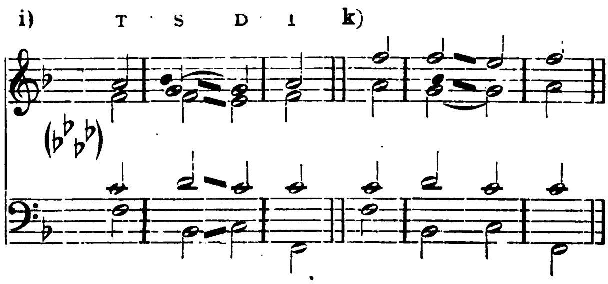
also: 
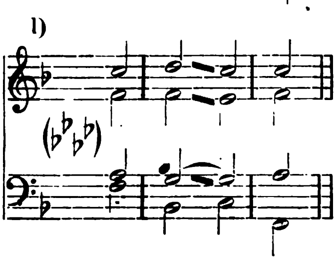
Sie entsprechen den Umlagerungsbewegungen, die für die Dominantquinte auch in der authentischen Kadenz möglich sind,



nur ist der Schritt abwärts in den benachbarten tonischen Grundton (241o), der ja durch Bedeutungswechsel der S-Quinte erzielt wird, ihr gewissermaßen verlegt und in der engen Lage jedenfalls besser durch den Septimensprung nach oben zu ersetzen (241m).

2. In der dreiteiligen authentischen Kadenz erweist sich die S-Sexte deutlich als vorausgenommene Quinte der Dominante (Bach, Nr. 370, vorletzter Takt):
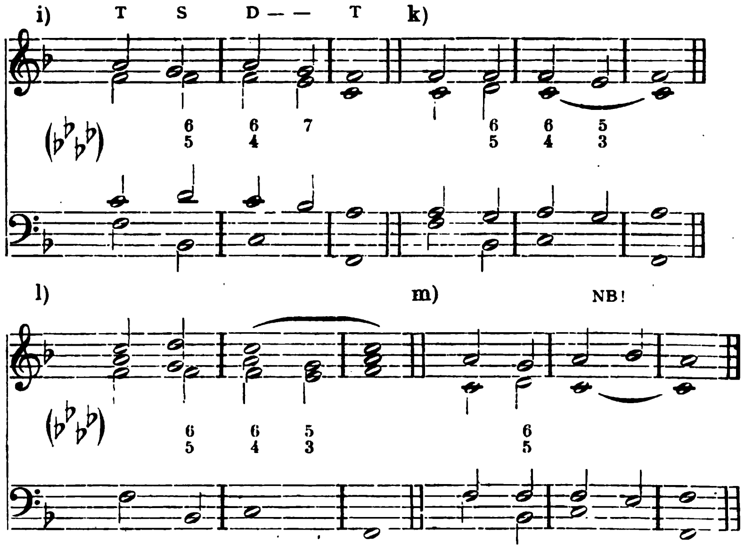
242. 



(Siehe S. 50 und S. 53.)
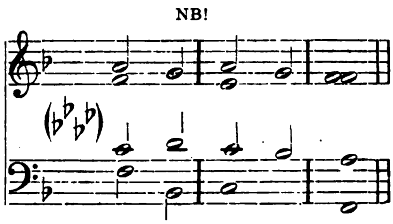
Dieser Eindruck bleibt auch bestehen, wenn die D mit dem D^6_4-Akkord eingeleitet wird:

243.



Der Charakter des D^6_4-Akkordes als einer vorhaltartigen Verzierung der Dominante tritt auf diese Weise nur noch stärker hervor. Vgl. auch:
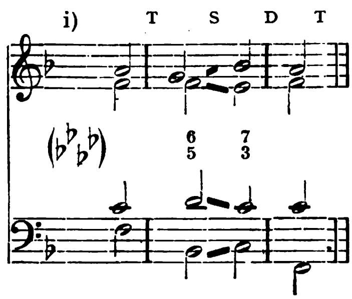
244.



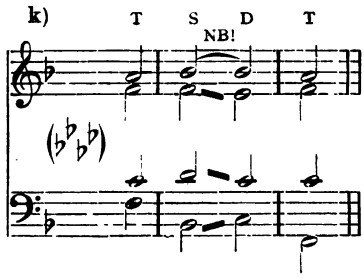
(Siehe S. 26, Abs. 2.)

Da es möglich ist, während des Erklingens der Dominante von deren Quinte in die D-Septime zu springen (Beispiel 177 l u. m), so muß auch die vorzeitig in der Subdominante schon erscheinende D-Quinte mit dem Eintreten der D in die Septime springen können:

245.



Die Führung der Stimmen über den reinen S-Dreiklang hinweg hätte das gleiche Ergebnis gezeitigt:

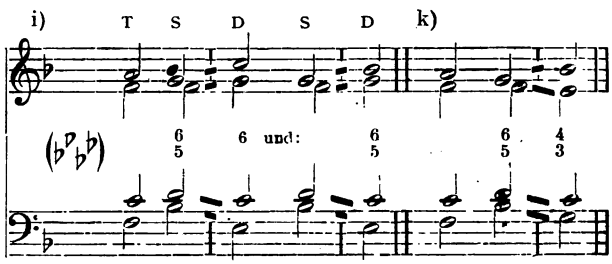


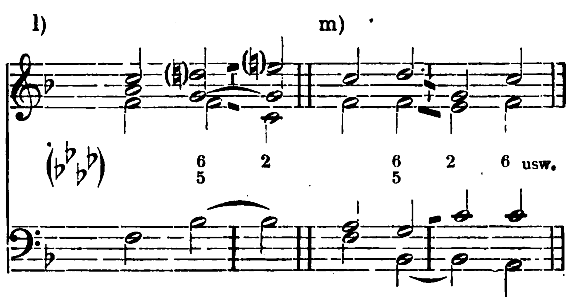
(Siehe Beispiel 181 p u. q und S. 108, Abs. 2.)

Und die Logik der Stimmführung in Beispiel 243m ist ebenso einwandfrei.

Die Weiterführungen vom S-Vierklang in eine Umkehrung des D-Drei- oder Vierklangs haben natürlich der Gegenbewegungsforderung genau so zu entsprechen, wie die früher erörterten S-D-Verbindungen (siehe S. 39 u. 108):
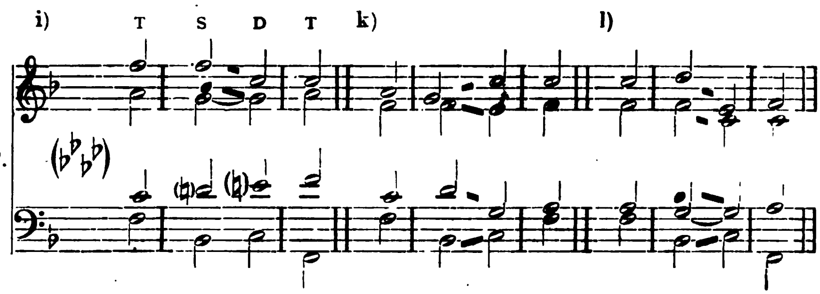
246.



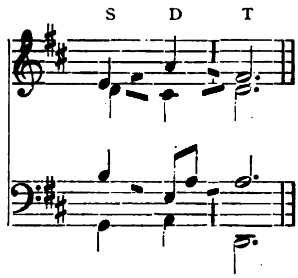


Umlagerungsbewegungen sind zwischen den Grundformen der beiden Dominanten nach wie vor nicht häufig (siehe S. 21ff.).

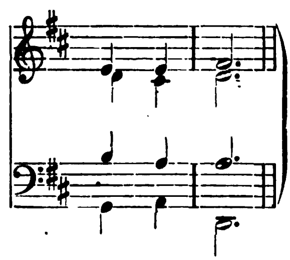
247.



Zu Beispiel 247 k vgl.
Bach, Nr. 98, Schluß:
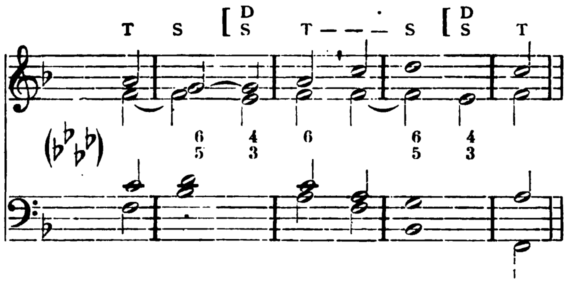


Sopran und Tenor tauschen hier beim Fortschreiten in den D-Klang ihre Zieltöne gegeneinander aus, wenden sich aber beim Weiterschreiten in die T wieder den ihnen nach der Sachlage im S-Klang bei Stammbewegung zukommenden Tönen zu. (Ursprünglicher Zusammenhang:
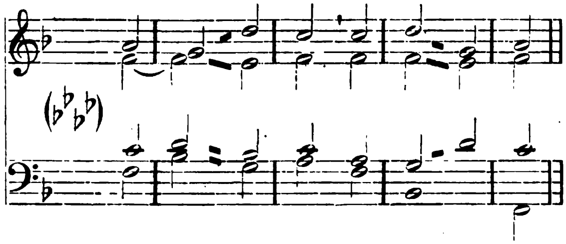


Die zwischen Tenor und Baß entstehende Quintfortschreitung wäre auch dann grundsätzlich richtig, wenn der Tenor nicht durch die Achtelbewegung das a antizipierte. Diese Vorausnahme bedeutet lediglich einen melodischen Gewinn für den Tenor, nicht etwa die „Umgehung eines Fehlers“.

Mischakkorde sind beim Weiterschreiten vom S-Vierklang aus leicht zu erzielen; bei schrittweiser Abwärtsbewegung derjenigen Stimme, von der die S-Quinte gesungen wird, entsteht ein Zusammenklang im Sinne des früher (S. 125ff.) behandelten Mischakkordes.

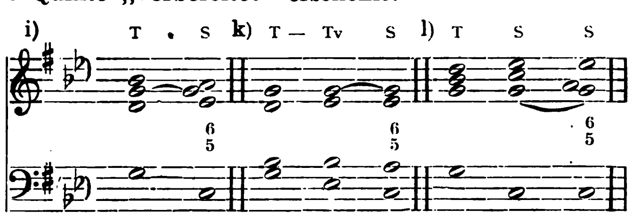
248. 
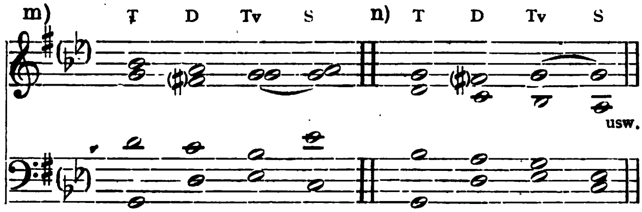
In diesem Zusammenhange ist das Hervordrängen der D so stark, daß die „rechtmäßige“ S-Quinte fast wie ein Vorhalt vor dem Leitton erscheint. Es ist freilich nicht außer acht zu lassen, daß die drei unbewegten Stimmen hierbei keinen Bedeutungswechsel erfahren; das läßt unter Umständen eine gleichzeitige Umlagerung willkommen erscheinen:

249. 

Aufgaben: Seite 320. — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien, sind unter möglichst weitgehender Verwendung des S-Vierklanges zu bearbeiten. Der Baß hat dabei stets den S-Basiston zu singen, so daß die harmonische Einheit — der S^6_5-Akkord — wie in den vorangehenden Erläuterungsbeispielen, zunächst nur in der Grundform erscheint. Der Eintritt des Akkordes soll so erfolgen, daß die S-Quinte überall von derjenigen Stimme gebracht wird, die eben vorher den gleichlautenden Ton sang, ihn also nur (meist unter Bedeutungswechsel) auszuhalten braucht (siehe sämtliche Beispiele von 240—249).

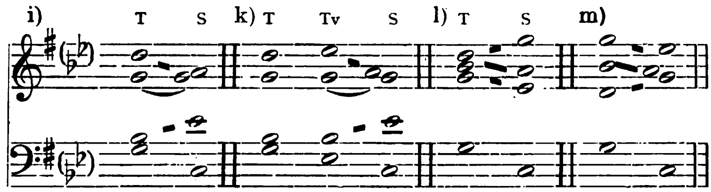
3. Lediglich praktisch-unterrichtliche Gründe machten es wünschenswert, den Eintritt des S-Vierklanges zunächst in Stammbewegung, jedenfalls in der Weise zu bewerkstelligen, daß die S-Quinte von derjenigen Oberstimme gesungen wird, die in der harmonischen Einheit vorher den gleichen Ton erklingen ließ, oder — mit einem älteren Ausdruck — daß die S-Quinte „vorbereitet“ erscheint:
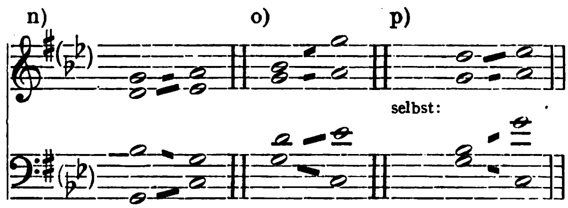
250. 



Man hat wohl die Notwendigkeit einer solchen „Vorbereitung“ dartun wollen unter Hinweis auf die „Dissonanz“ der stufenweise nebeneinander liegenden beiden Quinten (der S-Quinte und der „gastweise“ im S-Klang auftretenden D-Quinte). Diese Begründung kann aber keineswegs als stichhaltig anerkannt werden. Der S-Vierklang ist, wenn der Baß den S-Basiston hält, im tonalen Zusammenhang so durchaus unmißverständlich, daß er nicht nur in der Stamm-, sondern so ziemlich in jeder Umlagerungsbewegung eintreten kann, wenn diese nur überzeugenden melodischen Sinn hat*). Z. B.: Zwei Stimmen bedienen sich der Umlagerungsbewegung:

251.
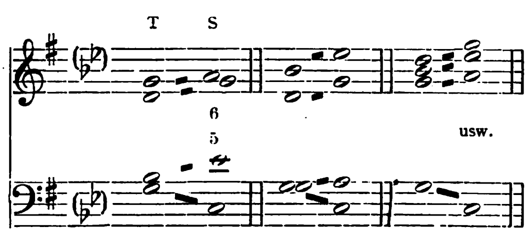




(Vgl. jedoch die Betrachtung S. 46 ff. u. S. 17.)

Alle drei Oberstimmen sind in Umlagerungsbewegung geführt:

252.



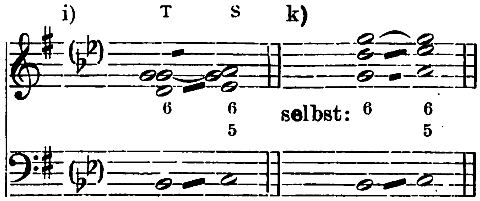
(NB! Alle Beispiele sind authentisch und plagal — in Dur wie Moll natürlich — zu Ende zu führen!)

---

*) Eine Forderung, die kaum ausdrücklich betont zu werden braucht; sie gilt für die Umlagerungsbewegung von Anfang an. Siehe S. 11 ff.

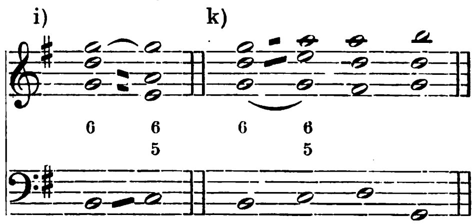
Wenn in nur einer Oberstimme Umlagerungsbewegung beobachtet wird, liegt der Fall natürlich noch einfacher:

253.
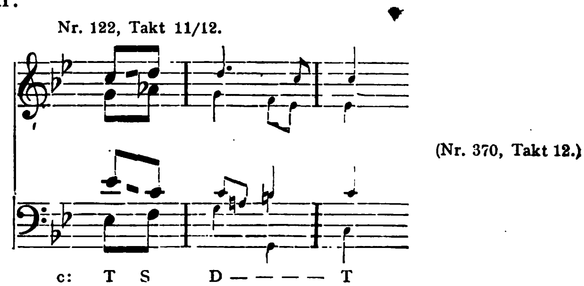


Beispiel 253k ist für Moll, wie auch für Dur (Stephen Heller, op. 45, Takt 44/45 und 60/61) durchaus brauchbar, kann aber in Dur (vgl. wiederum die Betrachtung S. 46ff.) derart abgewandelt werden, daß die zwei in reinen Quinten sich bewegenden Stimmen ihre Zieltöne tauschen (254i), falls nicht statt des Tenors der Sopran die Umlagerungsbewegung übernehmen kann (254k).

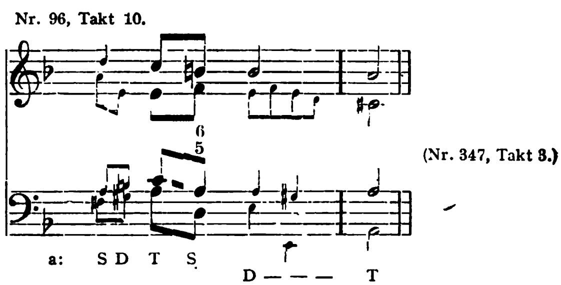
254.



Umlagerungsbewegung in zwei Stimmen findet sich auch in folgendem Beispiel von Bach:

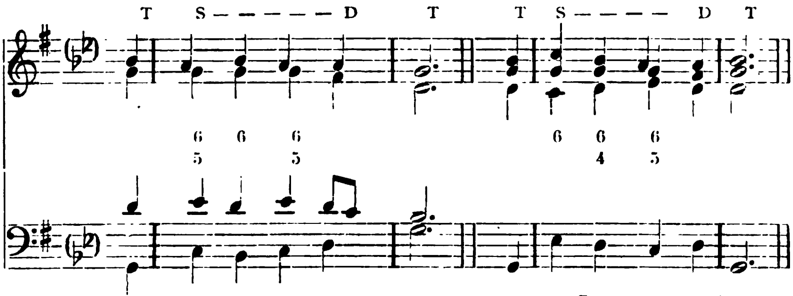


Umlagerungsbewegung in einer Stimme:



Gruppen (Sonderkadenzen) zu bilden gestattet auch der S-Vierklang:

255.

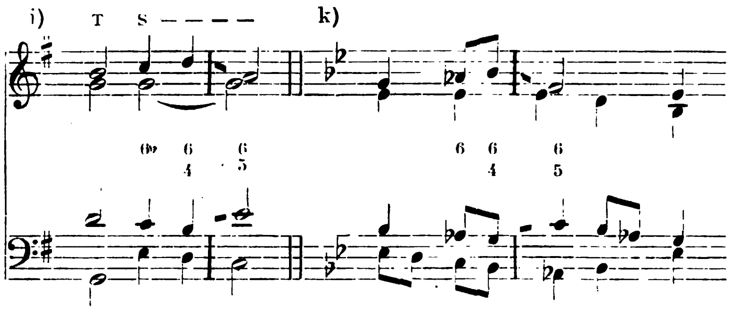


(Bach, Nr. 347, Takt 7/8.)

Er läßt sogar die Verwendung des durchgehenden Quartsextakkordes unter Beobachtung von Umlagerungsbewegung, also mit Durchbrechung des Grundsatzes der durchaus schrittweisen Führung aller Stimmen (siehe S. 35), ganz natürlich erscheinen:
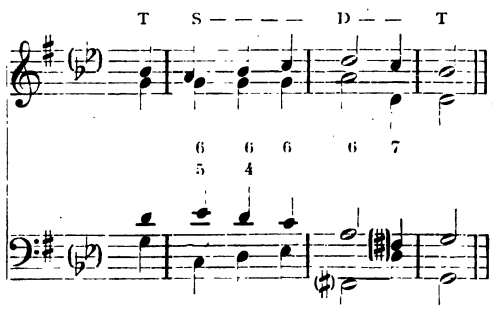
Bach, Nr. 122, Takt 5.

256.
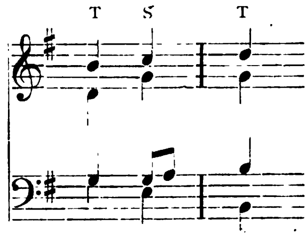


In der S-Gruppe kann der Vierklang gegebenenfalls wieder auf den Dreiklang zurückgeführt werden:

257.
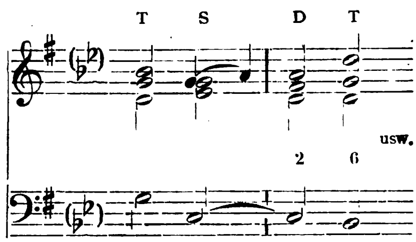


Wenn die „S-Sexte“ von einer doppelt vorhandenen S-Quinte aus auf leichtem Taktteil schrittweise aufwärts geht, so wirkt sie als schlichter **Durchgangston**:
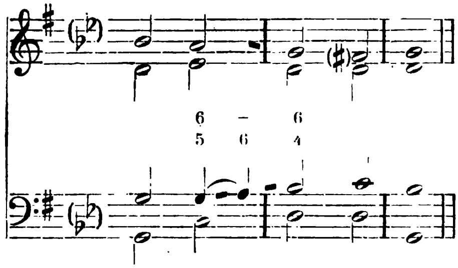
Bach, Nr. 293, Takt 1.



Den Eindruck einer „akkordischen“ Abwandlung der S erhält man hier ebensowenig, wie wenn die S-Sexte als **Wechselton** über der S-Quinte erscheint (vgl. S. 49, Beispiel 69). (Bach, Nr. 370, Takt 1, viertes Viertel) oder wenn die S-Sexte lediglich als ausgesprochene **Vorausnahme** (Antizipation) aufgefaßt werden kann:



In all diesen Fällen wird das Ohr von dem in der Einzelstimme sich abspielenden **melodischen** Vorgang derart in Anspruch genommen, daß sich ihm die Wirkung des zufälligen „senkrechten“ Zusammenklanges als die einer S-Erweiterung im akkordischen Sinne nicht aufdrängen kann. — Daß in diesem Zusammenhange:



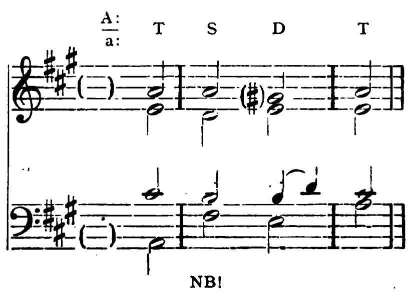
das a des Tenors nur als **Durchgangston** zu werten, ist, der die Umlagerungsbewegung des Soprans zwangsläufig erscheinen läßt, leuchtet ohne weiteres ein.

Aufgaben: Seite 321. — Bei Lösung der gegebenen Aufgaben sollen, wo es möglich und zweckmäßig ist, S-Gruppenbildungen verwendet und Umlagerungsbewegungen zum S$^{6}_{5}$-Akkord hin ausgeführt werden; Phrasierung nicht vergessen!

4. In den Abschnitten 1—3 dieses Kapitels war die Betrachtung der S-Erweiterung dadurch nicht unwesentlich erleichtert, daß der S-Basiston vom Baß gesungen, stets also die Grundform der harmonischen Einheit verwendet wurde. Bezifferungen und die daraus gewonnenen Akkordbezeichnungen deuten nur äußerliche Lageverhältnisse an, niemals etwas für den musikalisch-organischen Vorgang Wesentliches. Es wäre daher gänzlich verfehlt, aus der Tatsache, daß die zunächst behandelte S-Erweiterungsform den Namen S$^{6}_{5}$-Akkord erhalten mußte, zu schließen, die harmonische Einheit stelle in dieser Anordnung nicht die Grundform dar, sondern eine Umkehrung (siehe Anmerkung 14 und die Fußnote auf Seite 140).

Um zu einer Umkehrung des S-Vierklangs zu gelangen, bedarf es naturgemäß der Zuweisung der S-Terz an den Baß:
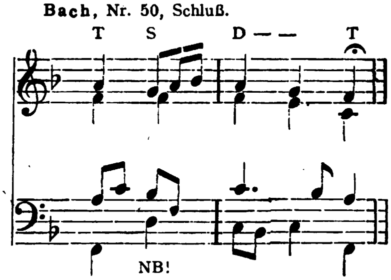
258.



Die S-Terz ist in Dur wie in Moll völlig eindeutig und wird, im schlichten tonalen Zusammenhang zumal, nicht mißverstanden. In Dur ergibt sich jedoch aus ihrem Quartenverhältnis zur S-Sexte eine gewisse „Härte" oder „Sprödigkeit" des Zusammenklanges. Die reine Quarte ist die Umkehrung der reinen Quinte, desjenigen Klangverhältnisses also, das mit dem Verhältnis eines Basistones zu seinem ersten unterschiedenen Oberton übereinstimmt. Die Auffassung der in zwei Oberstimmen erklingenden wirklichen „Keimblätter" der Harmonie (Grundsatz 2!) wird nun dadurch, daß zwischen der dritten Oberstimme und dem Baß ein äußerlich gleiches Klangverhältnis sich zeigt, ein wenig beeinträchtigt, keineswegs aber unterbunden:

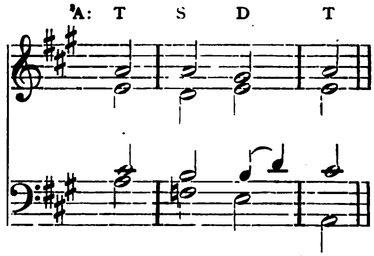
Bach, Nr. 50, Schluß.

259.



Das seltenere Vorkommen dieser Umkehrung des S-Vierklangs erklärt sich hiernach ohne weiteres, ebenso der häufig geübte Brauch, bei ihrer Anwendung die „spröde“ Durterz (spröde, wie gesagt, im Verhältnis zur S-Sexte) durch die Mollterz zu ersetzen:

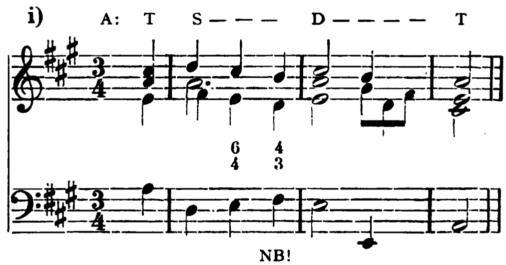
260.



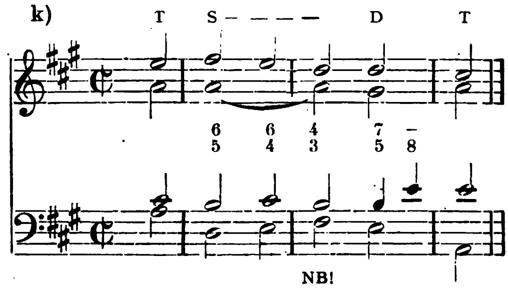
Von einer Klangsprödigkeit kann indessen kaum noch die Rede sein, wenn die S-Vierklangsform mit der S-Terz im Baß sich in einer S-Gruppe erst entwickelt:

261.

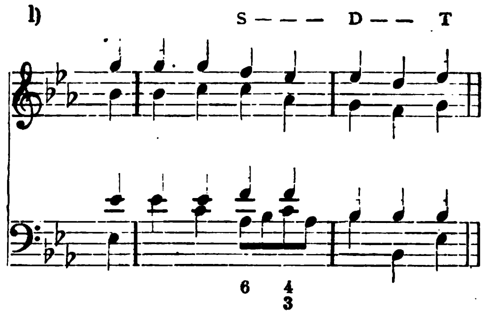
i)



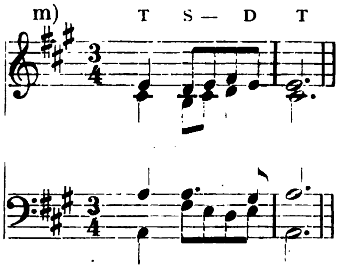
k)



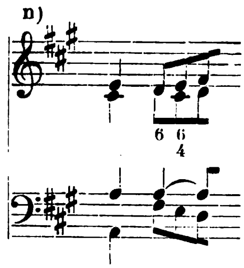
(Vgl. Bach, Nr. 107, Takt 12.)



oder auch in diesem Falle:
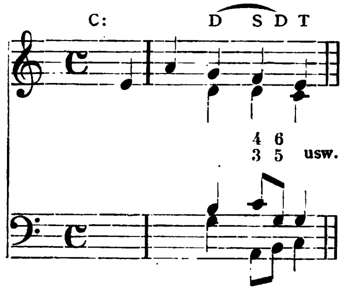


der ersichtlich abgeleitet ist von:



wobei allerdings die rhythmische Einordnung der in Frage stehenden harmonischen Einheit keine unwichtige Rolle spielt.

Innerhalb einer Dominantengruppe findet sich die erste Umkehrung des S-Vierklangs z. B. bei Bach, Nr. 270, Takt 1:
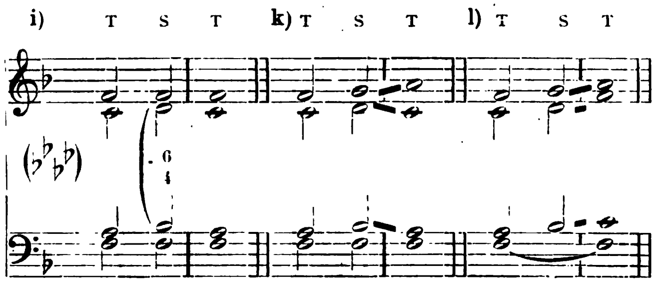


Die Bezifferung der „ersten Umkehrung" des S-Vierklangs bedarf keiner Erläuterung; sie könnte vollständig $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ lauten, gibt aber durch die Andeutung, daß die beiden nebeneinander liegenden Töne (das sind Quinte und Sexte der S-Erweiterung) erklingen sollen, hinreichend Aufschluß über die Zusammensetzung der gewünschten harmonischen Einheit. Die erste Umkehrung des S^{6}_{5}-Akkordes ist also ein „Terzquartakkord" ($\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$).

Aufgaben: Seite 322. — Unter zweckmäßiger Verwendung der ersten Umkehrung des S-Vierklanges ($^{6}_{5}$), bzw. der vorgeschriebenen Bezifferung entsprechend, sind die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien, vierstimmig zu bearbeiten und zu phrasieren.
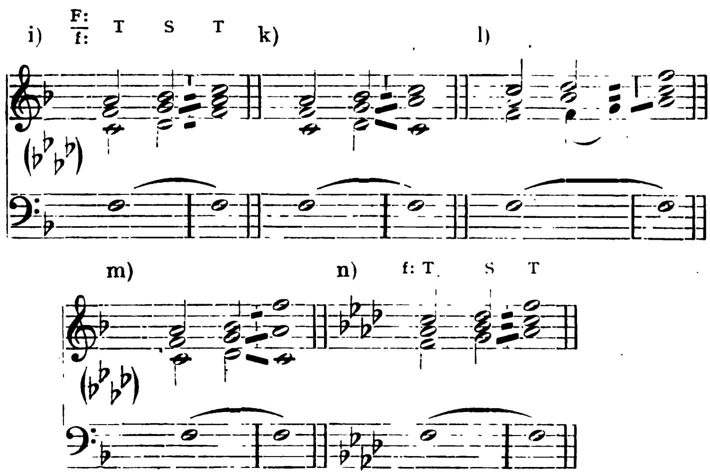
5. Soll die Quinte des S-Vierklangs im Basse auftreten, so ist nicht außer acht zu lassen, daß im liegenden Quartsextakkord (siehe S. 36) der hierfür als Ausgangsform zu denken ist (Beispiel 262 i), nicht der Basiston, sondern eben die den Baß abgebende Quinte doppelt erklingt; die S-Sexte tritt also nun nicht als Ersatz für einen der beiden Basistöne ein (siehe S. 139), sondern muß als Vertreter der oberen Wiederholung der Quinte gelten.

262.
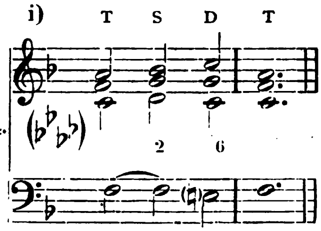


Der so in Beispiel 262k und l sich ergebende Zusammenhang wirkt im Grunde genommen wie ein auf dem tonischen Basiston (orgelpunktartig) ruhender Baß, über dem die drei Oberstimmen unter Verwendung der S-Ableitung (siehe S. 49) eine plagale Kadenz erklingen lassen. Alle für das Auftreten der S-Ableitung in der plagalen Kadenz gebotenen Rücksichten und selbstverständlichen Stimmführungsmaßnahmen, die im Kapitel V Abschnitt 2 erörtert wurden, behalten hier Geltung. Man schreibt also, wie in Beispiel 262k, l, sowie in:

263.



In der dreiteiligen Kadenz wird der Baß nach dem Erklingen der Subdominante notwendigerweise seine Ruhe aufgeben müssen. Das geschieht am natürlichsten durch Abwärtsgleiten in den Leitton,
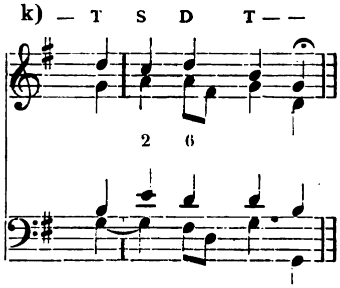
264.
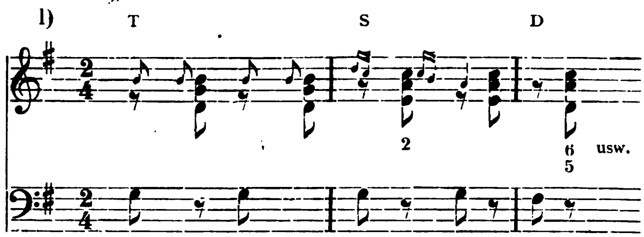


also durch Innehalten der Stammbewegung der S-Quinte (vgl. S. 20).

Bach, Nr. 128, Takt 2.

264.
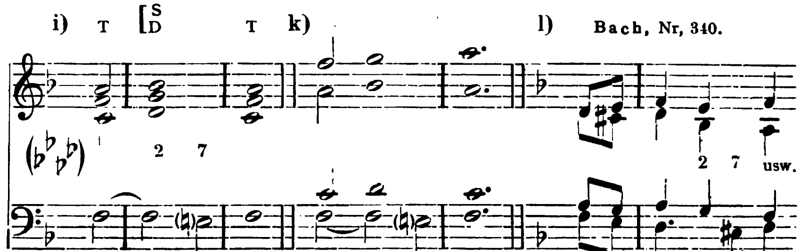


Schubert: „Heidenröslein.“



(Bach, Nr. 73, Takt 3; Nr. 131, Takt 7; Nr. 173, Takt 4; besonderer Fall; Nr. 178, Takt 9.)
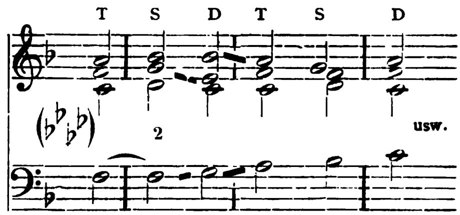
Tritt an die Stelle der D der D-Mischakkord, so ergibt sich vielfach wiederum weniger der Eindruck eines S-Vierklanges, als der einer Vorhaltsbildung (siehe S. 145):

265.
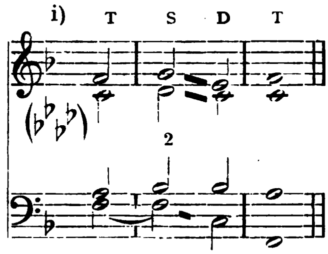


(Bach, Nr. 78, Takt 10; Nr. 346, Takt 1.)

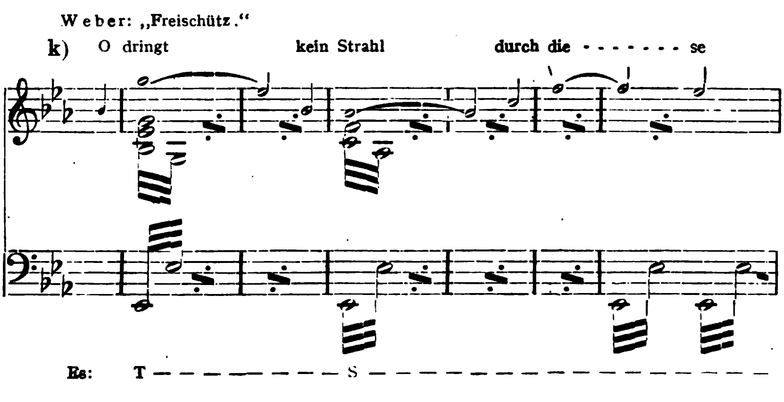
Eine *Umlagerungsbewegung* kann dem Baß sinngemäß am ehesten in dieser Art (diatonisch) zugewiesen werden:
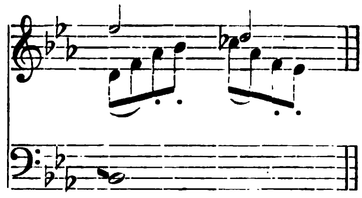
266.


Der Übergang von der Ruhe in die *sprunghafte* Umlagerungsbewegung entbehrt hier eigentlich des unmittelbar überzeugenden *melodischen* Sinnes,
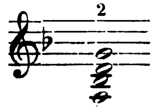
267.


ist aber immerhin sehr wohl möglich, wenn er durch besondere Ausdrucksabsichten (die beim technischen Satzstudium anzunehmen unzweckmäßig erscheint!) gerechtfertigt wird, oder wenn, wie im folgenden Beispiel, der Baß nur harmonische Grundlage gibt, ohne auf stimmig-melodisches Interesse Anspruch zu erheben:

267.




Die **Bezifferung** für diese „zweite Umkehrung" des S-Vierklangs ergibt sich bei der Intervallabmessung vom Basse aus als

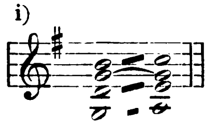


es genügt aber im allgemeinen die Feststellung, daß zu der im Basse liegenden S-Quinte die D-Quinte erklingen soll, also die Ziffer 2; die beiden weiteren S-Töne werden dann als selbstverständlich angenommen.

Aufgaben: Seite 323. Unter zweckmäßiger Verwendung der bisher behandelten Formen des S-Vierklangs bzw. der vorgeschriebenen Bezifferung entsprechend, sind die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien vierstimmig zu setzen und sorgfältig zu phrasieren.
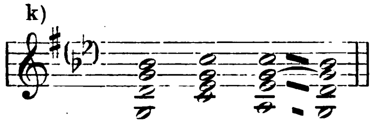
6. Die eigentümlichste Färbung erhält die S-Erweiterung, wenn die S-Sexte (der „hinzugefügte Ton", die D-Quinte) im Baß erscheint. Daß sie dabei in Dur nicht gut in dieser Weise eintreten:

i)

268. 

und in Dur wie Moll ebensowenig in dieser Weise verlassen werden kann:
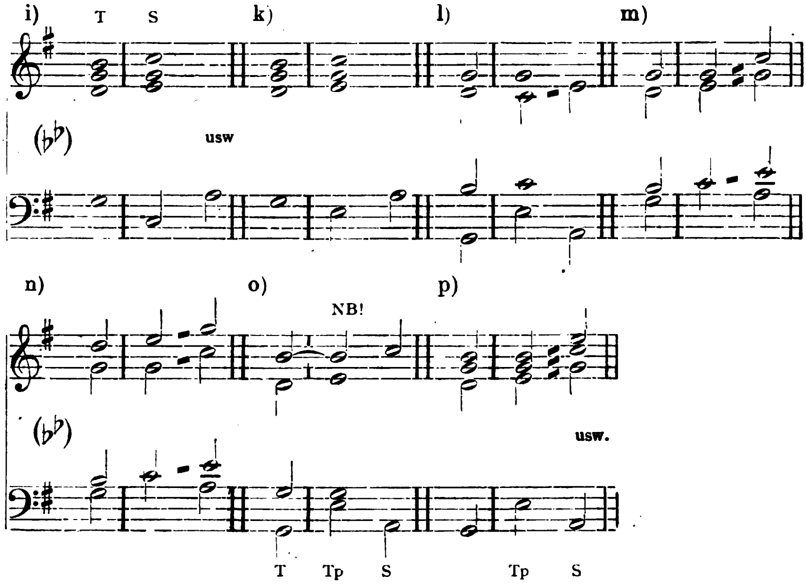
k)



erhellt aus früheren Betrachtungen (siehe S. 46ff. u. S. 17), die, weil es sich um die Führung der empfindlichsten Außenstimme handelt, hier noch besonderes Gewicht erhalten.

Was zunächst den Eintritt der S-Sexte im Baß anbetrifft, so bleibt die harmonische Einheit am leichtesten auffaßbar und die Gleichwertigkeit der Stimmen (s. S. 14) am besten gewahrt, wenn erst der S-Dreiklang gehört wird und der Baß dann in die S-Sexte tritt, wie in Beispiel 268k und
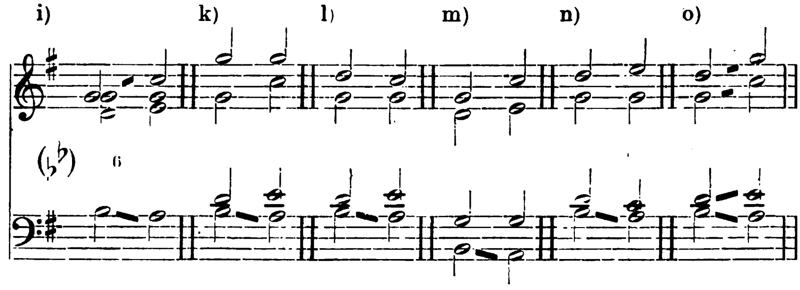
269.



Die Tonikaparallele kann ihrer nahen Beziehung zur Subdominante wegen (s. S. 86) dabei recht gut vorerst an Stelle der eigentlichen S erscheinen; ihre Quinte spielt dabei im Grunde genommen keine andere Rolle als die eines Vorhaltes vor der Basis der S, der entweder unmittelbar aufgelöst wird (Beispiel 269o) oder abspringend sein Ziel einer anderen Stimme überläßt (Beispiel 269p). Das Zweckmäßige der Gegenbewegung in den meisten dieser Beispiele leuchtet ohne weiteres ein (siehe auch Beispiel 277o).

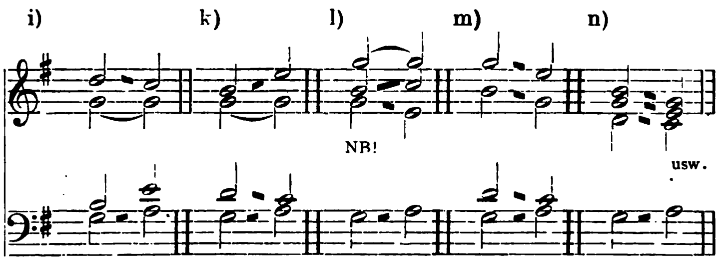
Soll die S-Sexte im Baß in ihrer ursprünglichen Stammbewegung (nämlich in der Stammbewegung der Dominantquinte) eintreten, so ist natürlich das vorherige Erklingen des tonischen Sextakkords erforderlich; die Oberstimmen bewegen sich nun leicht und ohne Gefahr für Selbständigkeit und Gleichwertigkeit in die Töne der Subdominante.

270.
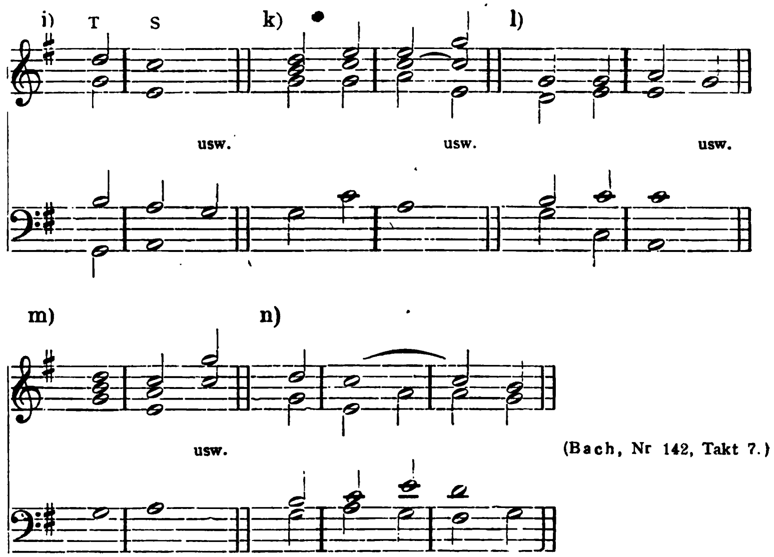


Das Hinschreiten zur S-Sexte vom tonischen Basiston aus, also in diatonischer Umlagerungsbewegung, verbietet sich für den Baß, wie im Beispiel 268i schon angedeutet wurde, in Dur, wenn in den Oberstimmen Stammbewegung beibehalten wird, ist aber möglich, wenn sich die Oberstimmen alle oder zum Teil der Umlagerungsbewegung bedienen:

271.



Endlich besteht — vorwiegend in Dur — die Möglichkeit, die verselbständigte S-Ableitung (die S-Parallele) als Ausgangsklang zu nehmen und zu der somit schon vorhandenen D-Quinte die S-Quinte nachträglich erklingen zu lassen. Es ist das gewissermaßen der umgekehrte Vorgang, wie der in den Beispielen 269: Dort trat zum erklingenden S-Dreiklang der funktionsfremde Ton; hier vervollständigen die Oberstimmen über dem bereits klingenden Fremdton den Dreiklang der S, deren funktionelle Kraft auf solche Weise merklich festigend.

272.

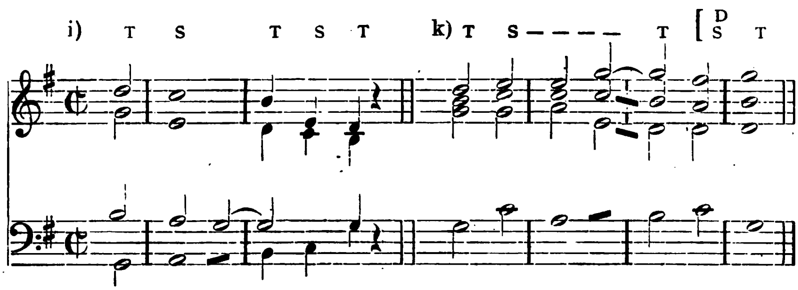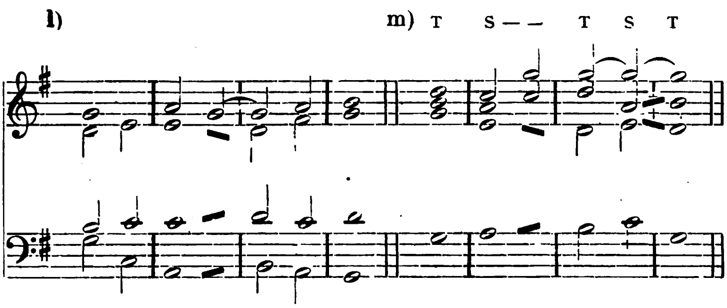


(Bach, Nr 142, Takt 7.)

In den Beispielen 272i und l drängt das diatonische Abwärtsschreiten von der S-Sexte zur S-Quinte zum Weiterschreiten in der gleichen Richtung,

ohne daß indessen dieses Streben unbedingt zwingend wäre. Die diatonisch wie die sprungweise zur S-Parallelen hinzutretende S-Quinte läßt sich sehr wohl in der plagalen Kadenz verwerten, dergestalt also, daß sie — nicht weiterschreitend — einen Bedeutungswechsel erfährt, mit anderen Worten: daß die betreffende Stimme in Stammbewegung in die T mündet:

273.
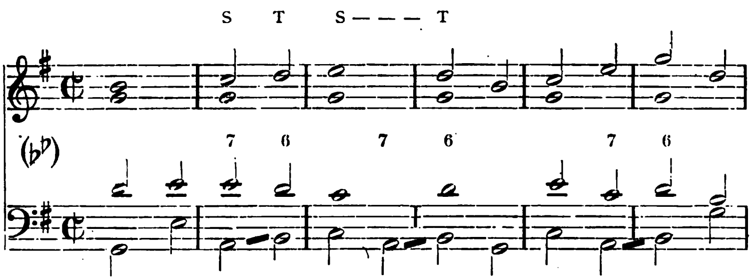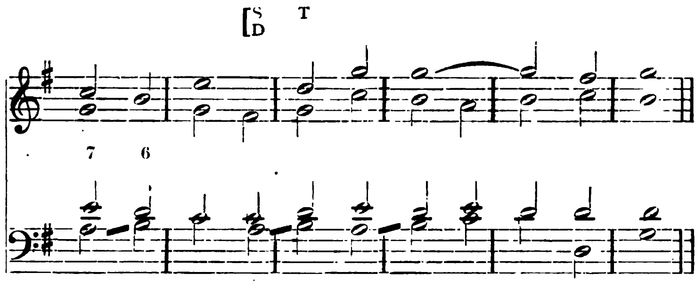




(Schubert, „Die Krähe“, Takt 2.)

Das Verlassen des S-Vierklanges dieser Lagerung*) im plagalen Zusammenhange wird, wie in den Beispielen 273, am geschmeidigsten mit Stammbewegung im Baß (also zum Sextakkord der T hin) vor sich gehen:

274.

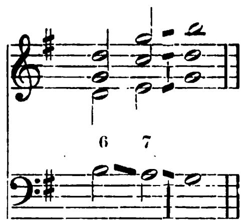


*) Von einer „Verselbständigung“ des S-Vierklangs zu sprechen geht nicht gut an; das Schwergewicht des vollständigen S-Dreiklangs über der Dominantquinte verhindert, daß diese wirklich als Grundton empfunden wird.



Aufwärts gerichtete Umlagerungsbewegung*) in den Oberstimmen ermöglicht schließlich auch die abwärts gerichtete diatonische Umlagerungsbewegung des Basses, so daß Beispiel 274 von Takt 9 ab fortzuführen wäre:
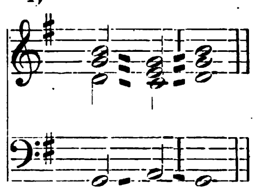
275.



Dazu bedarf es allerdings des Eintritts der S-Sexte in Stammbewegung, während der melodische Verlauf des Basses nicht recht überzeugend wirken kann, wenn die S-Sexte sowohl in Umlagerungsbewegung erreicht als auch verlassen wird:

i)

276.
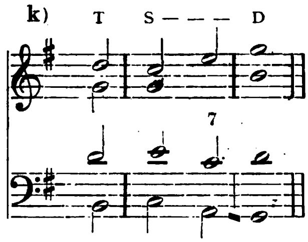


Gänzlich unmöglich ist diese Baßführung jedoch nicht. Auch das freie (sprungweise) Eintreten der S-Sexte gestattet in der plagalen Kadenz eine Weiterführung in Umlagerungsbewegung:

---

*) Man lasse nur nie außer acht, daß jegliche Umlagerungsbewegung nicht nur technisch möglich, sondern auch als melodisch zweckmäßig (also vom Standpunkte des Ausdrucks und der Zeichnung aus) unmittelbar überzeugend sein muß!

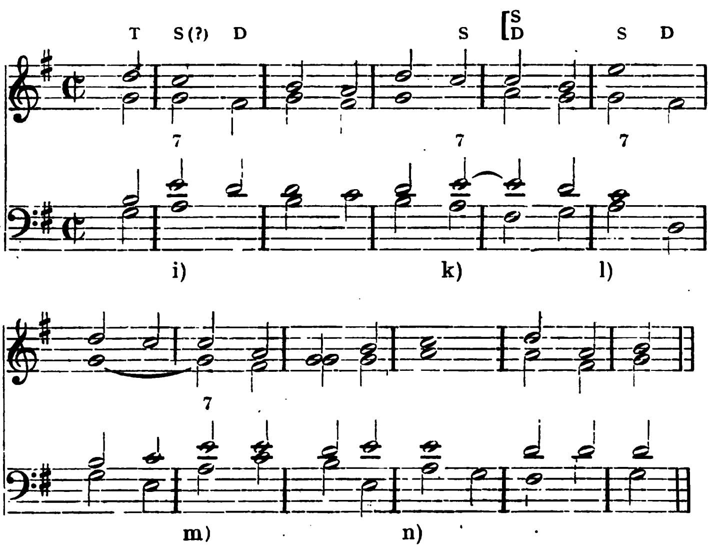
276.
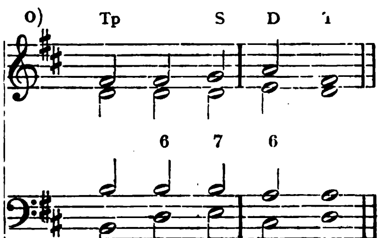


Der Unterschied der Klangwirkungen in Beispiel 276 i und k beruht darauf, daß das melodische Urstreben des a (der zur S hinzugefügten D-Quinte im Baß) sich in verschieden starkem Grade geltend macht.

Mannigfaltiger und zumeist auch flüssiger gestaltet sich die Weiterführung von dieser Form des S-Vierklangs zur Dominante, also im authentischen Zusammenhang. Die mit der „S-Sexte" angedeutete Dominantharmonie gewinnt die Vorhand oder gelangt — im D-Mischakkord — mindestens zum Gleichgewicht mit der S, und auf diese Weise gewinnt die D-Quinte (die S-Sexte) für ihre Bewegung freiere Bahn.

277.



Bach, Nr. 194, Takt 9.
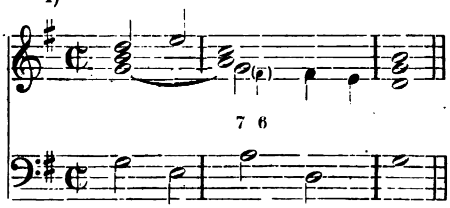


(Bach, Nr. 6, Takt 3.)

Daß bei 277i der betonte S-Vierklang, dessen im Basse liegende „Sexte“ als das, was sie ursprünglich ist (als D-Quinte nämlich) in den folgenden D-Klang hinübergenommen wird, ohne Zwang als Vorhaltsgebilde, also bereits im dominantischen Sinne, aufgefaßt werden kann, ist offenbar (vgl. S. 145, Beispiel 248). Sicherlich aber kann diese Form:

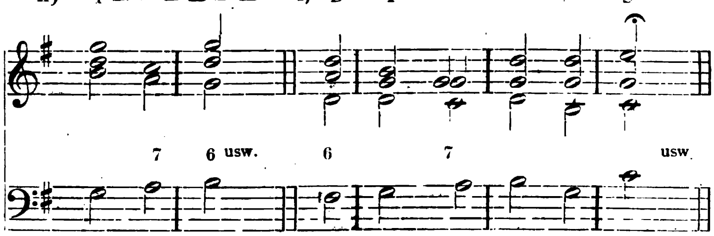
i) T — — — D — — — — T

278.



nur als Vorhaltsgebilde (Vorhalt vor dem Leitton der D-Nebenform) aufgefaßt werden, während es sich hier:
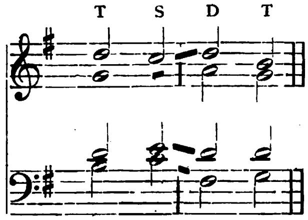
k) T — — — — — — l) D T — — — — — — — — — S



überhaupt nicht um eine akkordisch-funktionelle, sondern um eine zufällige Erscheinung handelt, entstanden durch Durchgangstöne.
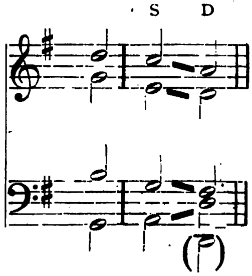
Die Weiterführung bei 277k leitet sich offensichtlich ab von

T S D T



während dieser Zusammenhang:

S D
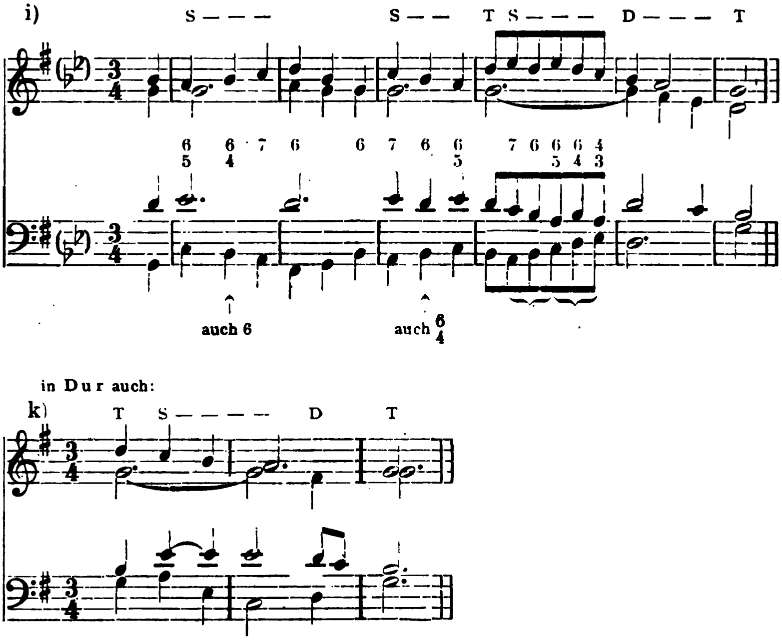


ebenso eindeutig eine Abwandlung der ursprünglichen Kadenzbeziehung S≡D darstellt.

Die in Beispiel 277i bis m angegebene Bezifferung (7) entspricht dem Grundsätzlichen, das bisher für die Signierung maßgebend war.

Gruppenbildungen ergeben sich, wie bei den anderen Lagerungen des S-Vierklangs, auch hier leicht und natürlich:

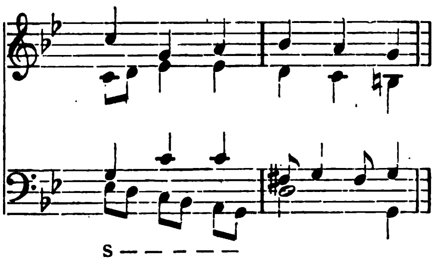
279.



Stimmenentwicklungen auf Unterlage der erweiterten S-Harmonie, wie bei

Bach, Nr. 100, Takt 3.
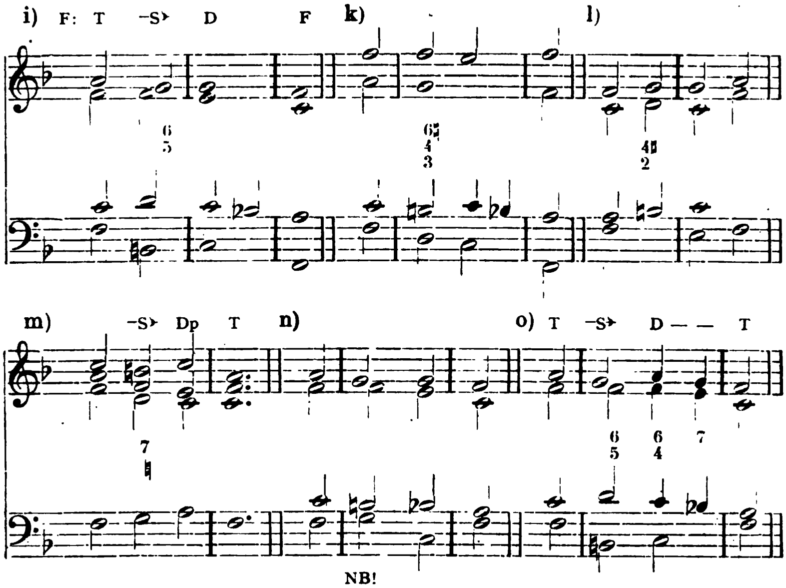
280.
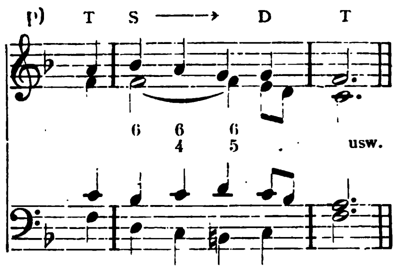


gehören kaum noch in den Kreis einer Betrachtung des homophonen Satzes; sie greifen in die kontrapunktische Schreibweise über, lassen aber die gemeinsame Wurzel beider Setzarten gut erkennen

7. Durch Aufwärtsalteration des Basistones der Subdominante (Beschaffung des künstlichen Leittones) entsteht in Dur — dem gleichen Vorgange bei der S-Parallelen entsprechend (s. S. 55) — die dominantisierte S-Erweiterung, d. i. die Wechseldominante in Vierklangsform. In Moll führt erst eine weitere Alteration — die der S-Terz — zum gleichen Ziel:
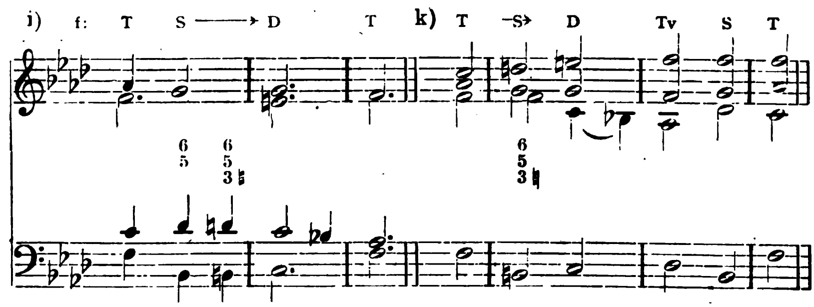
281.

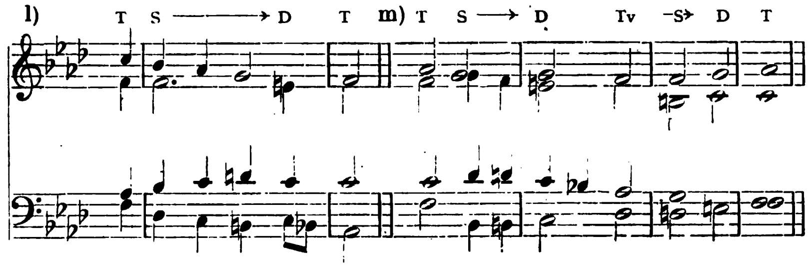




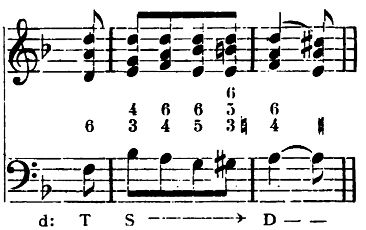
(Bach, Nr. 75, Takt 3 und 7/8; Nr. 80, Takt 10. — Rob. Schumann, „Jugendalbum" Nr. 26, Takt 4; Nr. 28, Takt 15.)

282.
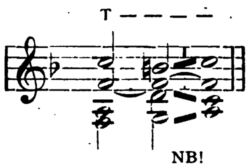




Vgl. Beethoven, Op. 28, II. Satz, Takt 3.



Im Beispiel 281 n hätte der Tenor auch wie bei k geführt werden können; die halbtonige Linie entsteht durch die leicht verständliche Umgehung des Zieles des künstlichen Leittones, durch die Abkürzung des (bei k durchlaufenen) natürlichen Weges.
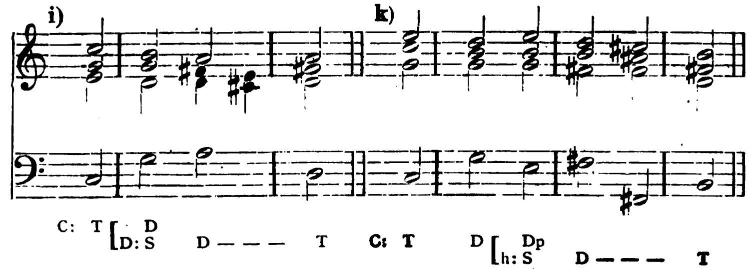
Daß in diesem Zusammenhange:
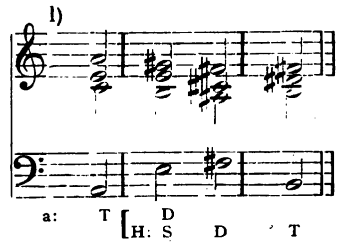


von einer harmonischen Funktion im subdominantischen Sinne so gut wie nichts empfunden wird, hat darin seinen Grund, daß alle Stimmen melodisch eindeutig auf den nächsten Zusammenklang gerichtet sind: Der Baß geht schrittweise in Stammbewegung aufwärts (dominantisch); der Tenor und der Alt bewegen sich äußerlich am deutlichsten in subdominantischer Stammbewegung; der alterierte Ton im Sopran wirkt aber dem subdominantischen Eindruck wiederum dadurch entgegen, daß er eine Stammbewegung mit sich bringt, die der Stammbewegung des S-Basistones b, die abwärts gerichtet wäre, just entgegengesetzt ist; er wirkt wie ein Wechselton, funktionslos, rein melodisch (vgl. Schubert, „Ganymed", Takt 14 vom Schluß).

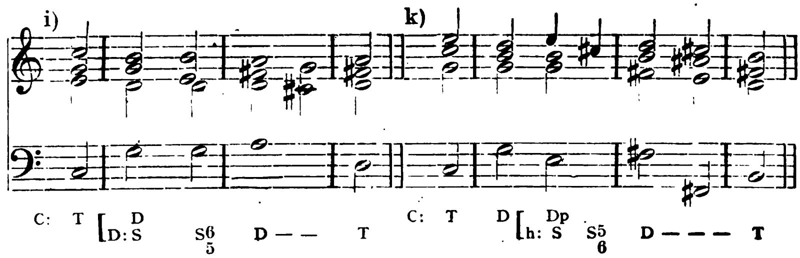
8. Modulationen gewinnen, wenn der S-Vierklang verwendet werden kann, unter Umständen erheblich an zwingender Kraft, so namentlich bei Umdeutung einer Dominantform der Ausgangstonart in eine Subdominantform der Zieltonart. Man vergleiche die Beispiele 283 und 284:
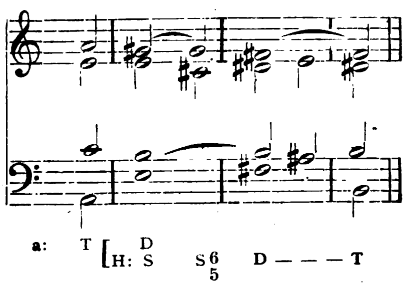
283.





284.





Aufgaben: Seite 324. — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien sind unter ausgiebiger Benutzung sämtlicher Formen der S-Erweiterung, bzw. der Bezifferung entsprechend, vierstimmig zu setzen und zu phrasieren. — Schriftlich wie am Klavier sind folgende Modulationen auszuführen unter zweckmäßiger Verwertung der beiden Dominantvierklangsformen: D—A; C—a; F—e; Des—Es; d—E; f—As.

XI.

Melodische Schmucktöne. — Der schreitende Bindeton der T und S in Dur. — Schreitende Bindetöne in den Ableitungsformen. — Uneigentliche schreitende Bindetöne. — Die Sequenz. — Schreitende Bindetöne in Moll. — Durchgangstöne bei Stamm- und Umlagerungsbewegung. — Satzschwierigkeiten. — Durchgangsakkorde.

—

In den bisherigen Betrachtungen sind alle Stimmen grundsätzlich unter steter Rücksichtnahme auf diejenige Bewegung geführt worden, die sich für die einzelnen Töne einer Tonart in ihren Heimatkadenzen (TDT; TST; TSDT) als Stamm- oder Umlagerungsbewegung für das musikalische Gefühl unmittelbar überzeugend („logisch") ergibt. Das Sich-Bewegen der Stimmen (der wagerechte Vorgang) und ihr Zusammentreffen (der senkrechte Zustand) wurden Schritt für Schritt in Beziehung gesetzt. Die „Akkorde" erschienen hüllenlos als das, was sie von Haus aus sind: als Zusammentreffpunkte bewegter Töne (Stimmen); und den Tönen wurde für ihre Bewegung nur insoweit Freiheit gewährt, als dies die vorläufige Absicht, Schritt für Schritt zu einem kadenzmäßig logischen Zusammenklang (Akkord) zu gelangen*), zuließ. Da und dort ergab sich aber schon bei diesen Untersuchungen die Möglichkeit, Töne zu verwenden und zwanglos aufzufassen, die ohne eigentlichen Zusammenhang mit der jeweiligen harmonischen Einheit blieben, akkordisch an der betreffenden Stelle also nicht beheimatet, sondern lediglich als rein melodische Schmucktöne zu bewerten waren (s. S. 75 und 149).

Die Fähigkeit, ein erklingendes Mehrfaches auffassen, „verstehen" zu können, hat die elementaren Zusammenklangsmöglichkeiten der bisher betrachteten Art zur Voraussetzung. In fast unbegrenztem Maße aber können diese Zusammenklänge durch melodische Schmucktöne abgewandelt, übersponnen, enger verbunden und mehr oder minder auseinander gerückt werden, ohne daß jenes Auffassungsvermögen — dessen Entwicklungsgrenze freilich schwer zu bestimmen ist und nicht selten verkannt wird — darum schon zu versagen brauchte. Die elementare Bewegungs- und Zusammenklangslogik gibt der kunstgemäßen Mehr-

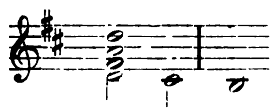
*) Die Erfüllung dieser Absicht unter gleichzeitiger Beobachtung des Verfahrens, das Hauptaugenmerk auf die melodische Ausgestaltung des Soprans (und allenfalls des Basses) zu richten, kennzeichnet den homophonen Satz.

stimmigkeit Grundmauern und Stützpfeiler; unerschöpflicher Ausdrucksreichtum wird ihr gewährleistet durch den Schmuck, mit dem diese Fundamente und Stützen umgeben werden können und der sie nicht selten weite Strecken gänzlich verdeckt, die Feststellung ihres Vorhandenseins dem Gefühl überlassend. Für die Behandlung der melodischen Schmuckmittel werden in den folgenden Kapiteln die wichtigsten Richtlinien gegeben.

1. Unter den sieben Stammtönen besitzt der Leitton das eindeutigste melodische Urstreben. Seine harmonisch-melodische Urbedeutung kann nur in irgendeiner dominantischen Form zur Geltung gelangen, sie muß schlechterdings von ihm abfallen, wenn er erklingt, während eine dominantische Wirkung nicht möglich oder nicht erwünscht ist, z. B. wenn im Baß der Basiston einer Tonika unter deren Weiterklingen schrittweise abwärts verlassen wird:

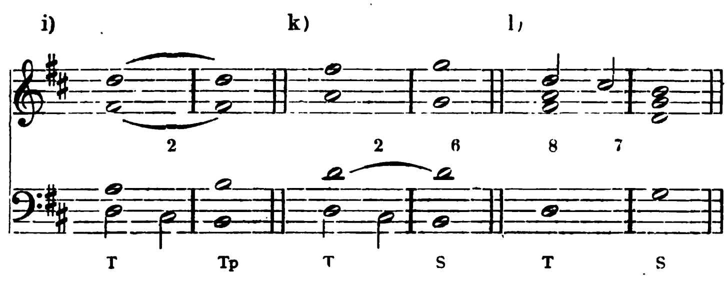


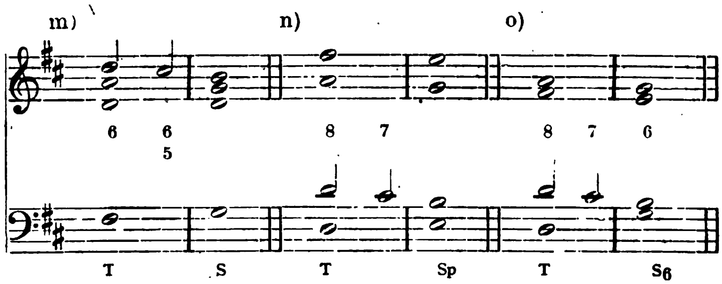
Es zeigt sich, daß der Leitton hier nicht Leitton ist, noch sein kann, sondern daß seine harmonisch melodische Urbedeutung (sein Strebetoncharakter) einer rein melodischen Eigenschaft gewichen, die Auftriebs- in eine Schwerkraft umgewandelt ist, die ihn nicht zur T hin-, sondern von ihr fortstreben heißt, und zwar vermutet das Ohr unmittelbar den nächst niederen Ton als Ziel („melodische Wahrscheinlichkeit"):



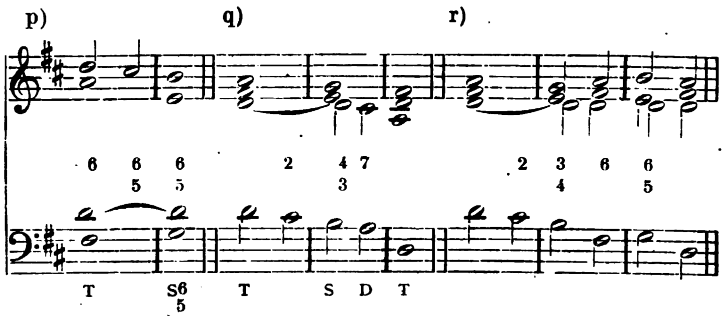
wobei ohne Belang ist, welche Rolle (harmonisch wie melodisch) diesem Ziel zufällt. Wird es als Grundton der T-Parallelen oder als Terz der S (auch als Quinte der Sp) einer harmonischen Einheit eingeordnet, so stellt der klanglich auffallende Durchgang eine durch die erwähnten Umstände zwingend erscheinende melodische Verbindung dar. Wir sprechen von einem **schreitenden Bindeton:**

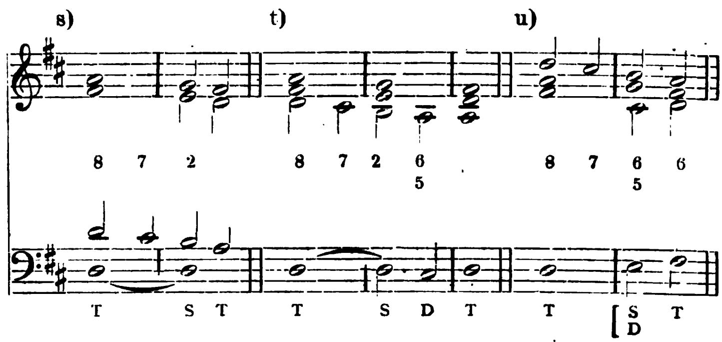
285.
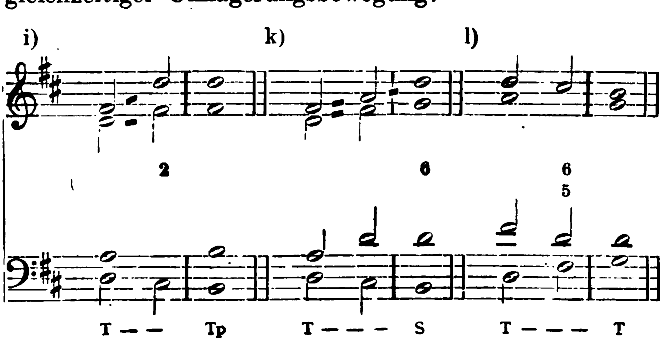




(Zu n: Bach, Nr. 79, Takt 2; Nr. 277, Takt 9.)





Mit gleichzeitiger Umlagerungsbewegung:
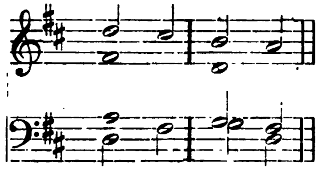
286.



(NB! Alle Kadenzen bis zur abschließenden T weiterführen!)

Führt man den Baß vom (doppelt vorhandenen) Grundton der Tonika in deren Terz unter gleichzeitigem Eintritt des schreitenden Bindetones in einer Oberstimme, so ergibt sich ein Zusammenklang, der äußerlich der D-Parallelen gleicht, im Wesen aber deutlich von ihr unterschieden ist, insofern die Bewegungsabsicht der Stimmen deutlich auf die S gerichtet bleibt (Grundsatz III!):
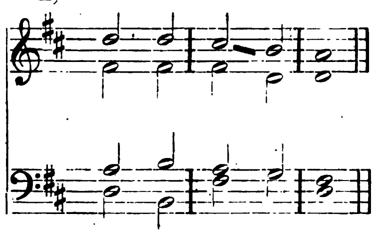
i)

287. 

T ! S T

Auch wenn diese (dritte!) tonische Form der Tp folgt, kann sich die gleiche Wirkung ergeben:

k)
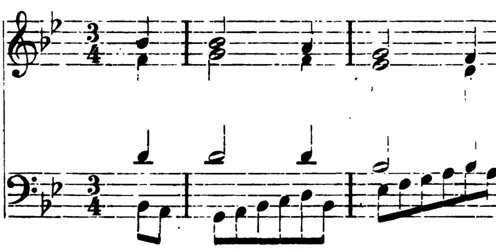


T Tp — — — S T
T — — — — —

Durch Rückkehr aus der Terz in den Grundton der T ist der Charakter dieses Gebildes als einer Zufallsform, die mit der äußerlich gleichlautenden Dp nichts zu tun hat, leicht aufzuhellen:

Bach, Nr. 164, Takt 1.

l)
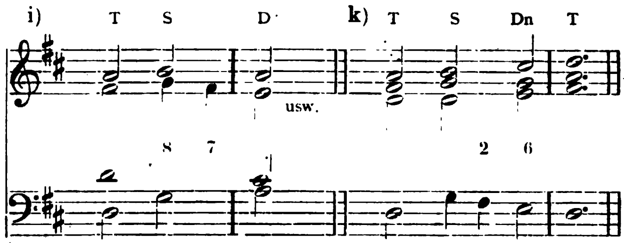


usw. (Bach, Nr. 211, Takt 1.)

T Tp NB:
T — — — — — — — — S T

2. Wie vom Basiston der T, so läßt sich auch vom Fundament der S ein schreitender Bindeton mit gleich zwingender melodischer Wirkung ablösen, etwa:

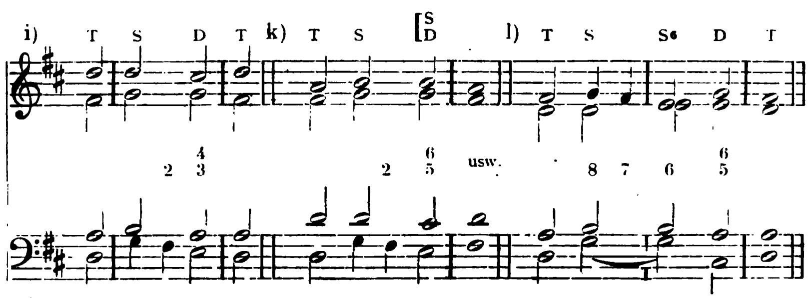
288.
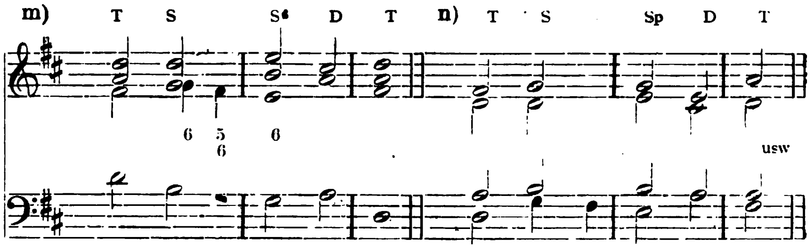


Man könnte der Meinung sein, daß der hier mögliche schreitende Bindeton seine harmonische Urbedeutung geltend mache, etwa wie die aus dem D-Basiston nachschlagende Septime, so daß sich gar von einem „Septimenakkord der Subdominante" reden ließe. Dem steht jedoch entgegen, daß der in Frage kommende Ton von Haus aus die tonische Terz ist, der ein eindeutiges melodisches Urstreben (wie der Subdominantbasis, der „Dominantseptime") nicht eignet. Sie hat zwei Ziele, je nachdem ob ihre Bewegung in einer authentischen oder einer plagalen Kadenz verläuft, — wenn bei den Bestandteilen der T überhaupt von einer Zielstrebigkeit gesprochen werden darf. Sie sind selber Ziele oder Ausgangspunkte; Beginne mit offenem Weg, oder Ergebnisse eines durchschrittenen Weges.

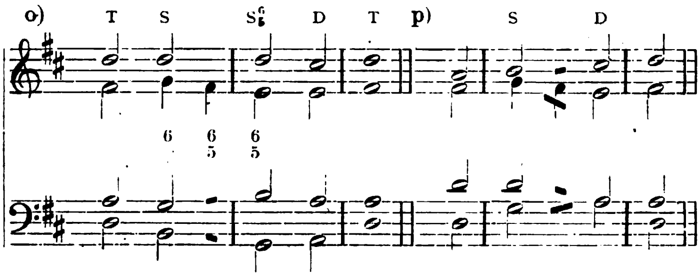
Die melodische Richtung des schreitenden Bindetones der S geht auf die Quinte der D. Wo diese als Bewegungsergebnis möglich erscheint, kann also von dem Schmuckmittel Gebrauch gemacht werden: alle Formen der D sind mit ihm zu erreichen, sowie die, wie bekannt, unter Verwendung der D-Quinte entstandenen Ableitungs- und Erweiterungsformen der S (Kapitel V und X); siehe Beispiel 288 und:

289.
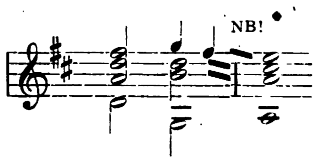




(Bach, Nr. 69, Takt 15.)
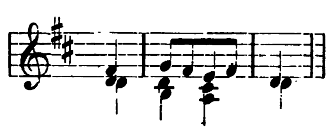


(Bach, Nr. 26, Takt 2; Nr. 97, Takt 5.)

Soll der Dominantdreiklang der in dieser Weise verzierten S folgen, so ergibt sich eine Stimmführungsschwierigkeit, sobald der schreitende Bindeton über der S-Terz erscheint:

290. 

Die beiden fraglichen Töne geraten in das Verschmelzungsverhältnis einer reinen Quinte, das den gleichen Stimmen ihrer Stammbewegung nach unmittelbar darauf abermals gemäß ist. Grundsätzlich wäre hiergegen nichts einzuwenden, und selbst im dreistimmigen Satze ist bei einigermaßen belebtem Zeitmaß eine Stimmführung wie diese
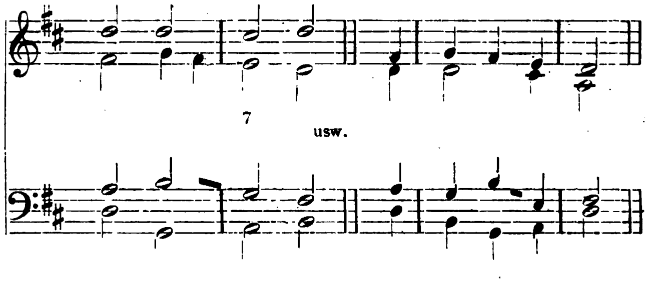


sehr wohl möglich. Der melodische Zierton (fis) und der harmonische Stammton (e) unterscheiden sich zur Genüge, um das Gefühl einer gleichartigen (der Gleichwertigkeit der Stimmen schädlichen) Verschmelzung kaum aufkommen zu lassen. Es kann jedoch genug Gründe geben, selbst die geringste Trübung der Stimmengleichwertigkeit als für den Satz nach-

teilig zu erachten und es ist deshalb ratsam, zu üben, wie dem schreitenden Bindeton über der S-Terz sozusagen „der Weg freizuhalten ist“.

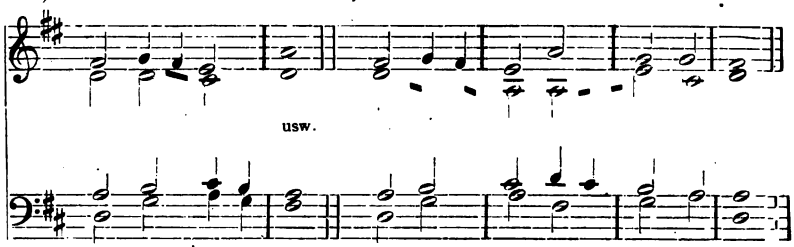
290.

i) k)
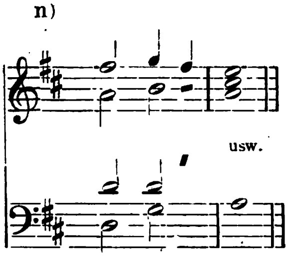


(Bach: Nr. 5, Takt 6; Nr. 117, Schluß; Nr. 158, Takt 12; Nr. 275, Takt 5/6; Nr. 280, Takt 15).

l) m)
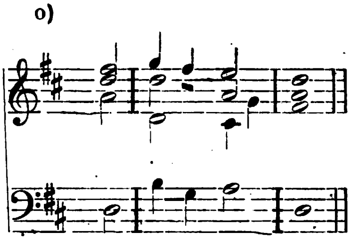


(Bach, Nr. 2, viertletzter Takt.)

n)



(Bach, Nr. 50, Takt 5/6.)

o)
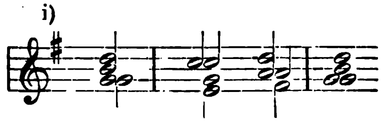


(Bach, Nr. 4, Takt 6, Nr. 69, Takt 7.

(NB! Es ist genau in Worten anzugeben, durch welche Stimmführungsmittel in den angegebenen Beispielen der gewünschte Zweck erreicht wurde!)

Klangundeutlichkeiten, die bei Verwendung reiner Akkordbestandteile unter Umständen entstehen, können gelegentlich durch Ausnutzung der Bindetöne beseitigt werden; die auf dem Instrument überhaupt nicht hörbaren melodischen Linien in

i)

291. 

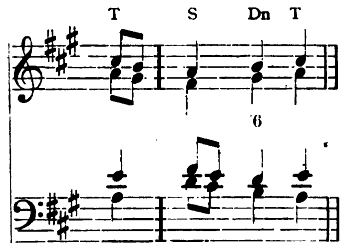
werden erkennbar durch Bindetöne und D-Septime:

k)



Bei Anwendung des schreitenden Bindetones geschieht es nicht selten, daß diejenige Stimme, die die Terz der T oder S singt, abwärts gerichtete Umlagerungsbewegung ausführt und diese diatonisch überbrückt; der dabei verwendete Durchgangston (die mitgehende Terz) wirkt im Gleichlauf mit dem schreitenden Bindeton melodisch zwingender, als wenn er allein aufträte:
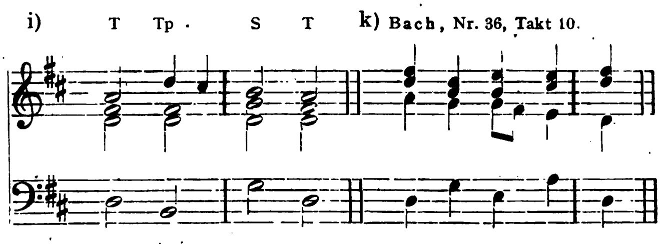
292.
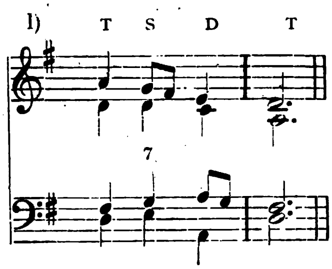


(Bach, Nr. 366, Anfang; Nr. 124, Takt 4; Nr. 69, Takt 13.)

3. Den Basistönen der drei Funktionen bleibt ihre Fundamentsbedeutung auch in den Ableitungsformen erhalten. Es zeigte sich bereits, daß aus der D-Basis eine Septime „nachschlagen" konnte, wenn der Wurzelton auch äußerlich als Terz der D-Parallelen erschien (siehe Beispiel 233 und die dort angegebenen Bach-Beispiele). Ebenso können schreitende Bindetöne sich in den Ableitungsformen der T und S von den Fundamentstönen ablösen, namentlich wenn diese doppelt erklingen, wie in Beispiel 293 i und l.

293.
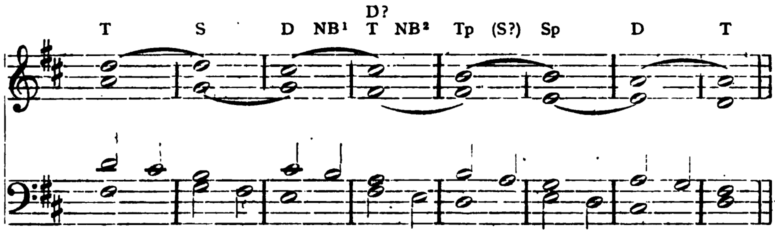




(Bach, Nr. 157, Schluß.)

Es ist nun nicht zu verkennen, daß das Rückschreiten aus dem Grundton eines Ableitungsakkordes in die Quinte der Hauptharmonie, der er entstammt, eben dieser Quinte ein merkliches melodisches Schwergewicht verleiht (s. S. 158 zu Beispiel 272 u. 273), bei dessen Ausnutzung tatsächlich etwas wie ein „uneigentlicher“ schreitender Bindeton, ein Bindeton zweiter Ordnung, entsteht, namentlich dann, wenn diese Ausnutzung im gleichmäßigen Ablauf (in einer Sequenz) mit echten schreitenden Bindetönen sich vollzieht:

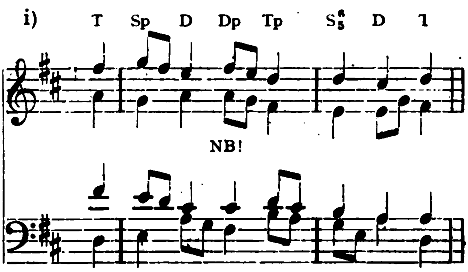
294.
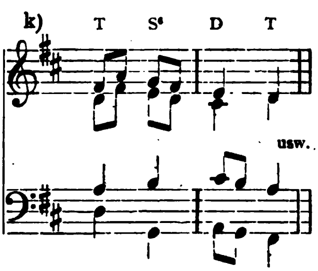


Die einebnende Wirkung der Sequenz macht sogar eine Art „verselbständigter“ Dominant-Nebenform — mit doppeltem Leitton! — möglich (NB¹) und läßt den Zusammenklang bei NB² in der Mitte schweben zwischen tonischem und dominantischem Eindruck, wodurch auch die Färbung der nachfolgenden T_p beeinflußt wird.

Zwingenden Bewegungstrieb erhält der Abwärtsschritt aus dem Grundton einer der Parallelen, wenn gleichzeitig von der Funktionsbasis ein schreitender Bindeton (bzw. in der D die Septime) ausgeht:

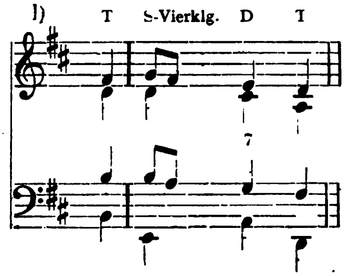
295.



(Bach, Nr. 263 Takt 8; Nr. 277, Takt 11; Nr. 121, Anfang; Nr. 122, Takt 7 und an vielen anderen Stellen.)
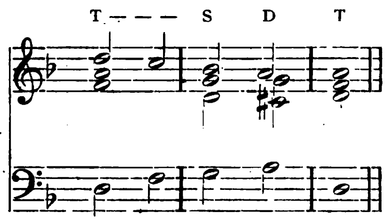


(Bach, Nr. 128, Takt 9; Nr. 22, Takt 12 und an vielen anderen Stellen.)



(Bach. Nr. 179, Takt 8 und Schluß.)
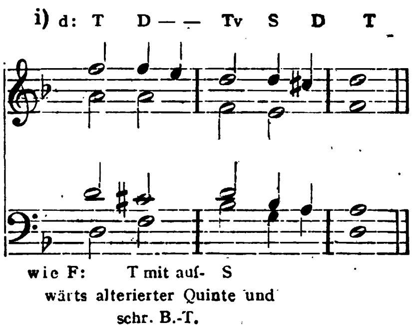
4. In Moll lassen sich die schreitenden Bindetöne im allgemeinen nach dem Muster von Dur anwenden, jedoch ist ihr Gewicht in der „Tonart der verselbständigten Ableitungsformen" naturgemäß in der T und S etwas geringer als in den gleichen Funktionen der Durtonart. Das zeigt sich am auffallendsten, wenn die Tonika nach der Weise des Beispiels 287 behandelt wird, wobei die Tonika der Haupttonart (des parallelen, primären Dur!) auftaucht und damit all deren Fortführungsmöglichkeiten. Der Zusammenhang freilich gibt dann, wie überall, volle Klarheit über den auch hier nur als Zufallsform zu bezeichnenden Akkord.

296.



Wollte man die D-Ableitung in Moll (mit Leitton!) als verselbständigte Form auftreten lassen und sich dabei des schreitenden Bindetons bedienen, so käme ein Zusammenhang mit stark nach der Parallel-Durtonart hinneigender Klangwirkung zustande:
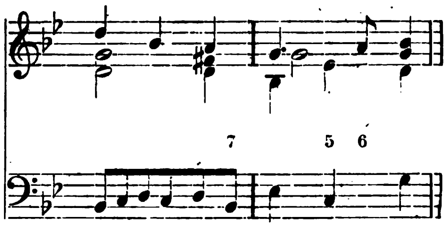
297.



Bach: Liebster Herr Jesu.

k) g: T D Tv S T
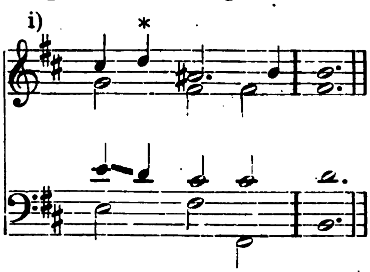
Vgl. auch



wie B: T S
do

Im übrigen sind auch in Moll schreitende Bindetöne der S-Ableitungsform (wie Beispiel 293k) „mitgehende Terzen“ zu schreitenden Bindetönen (nach Art des Beispiels 292) und selbst zwei schreitende Bindetöne (wie in den Dur-Beispielen 295) möglich:
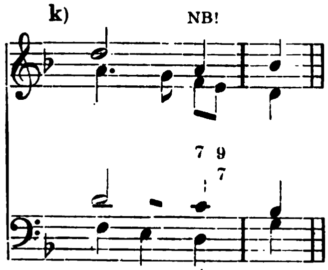
298. i)



h: S6 D — — T

(* Wechselton!)
(Bach, Nr. 194, Schluß.)
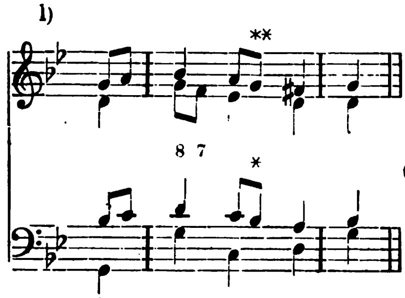
k)



d: T — — — — — — S

(Bach, Nr. 234, Takt 19.

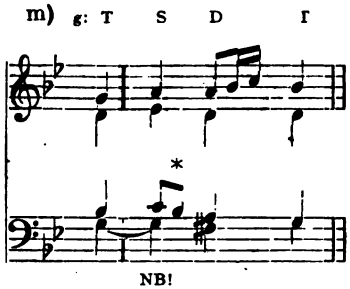
l)



g: T — — — — — Sv D T
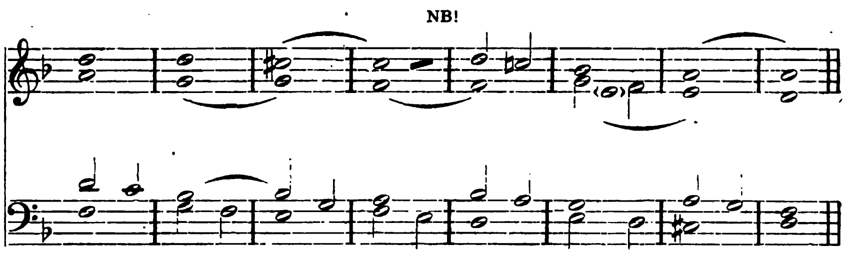
(Bach, Nr. 72, Anfang.)

m)



(Bach, Nr. 251, Takt 1.)

Man lasse sich nicht entgehen, die Sequenz Beispiel 294 in der Molltonart auf ihre Stichhaltigkeit hin zu prüfen. Es wird sich zeigen, daß Takt 3 des doppelten (künstlichen!) Leittons wegen unnatürlich klingt, daß aber bei gänzlichem Verzicht auf den Leitton in Takt 3 und 4 eine unzweideutige Wendung nach der Parallel-Durtonart zutage tritt. Der Molleindruck ließe sich ungetrübt erhalten etwa in dieser Weise:

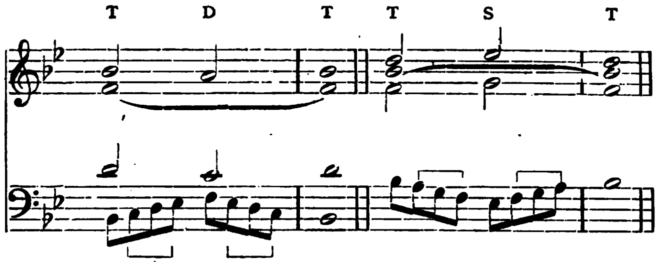


wobei dann allerdings das Gleichmaß des melodischen Ablaufs etwas in die Brüche ginge.

Aufgaben: Seite 325. — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien sind unter möglichst weitgehender Verwendung von Schmucktönen der besprochenen Art, bzw. nach Angabe der Bezifferung, vierstimmig zu setzen und sorgfältig zu phrasieren.
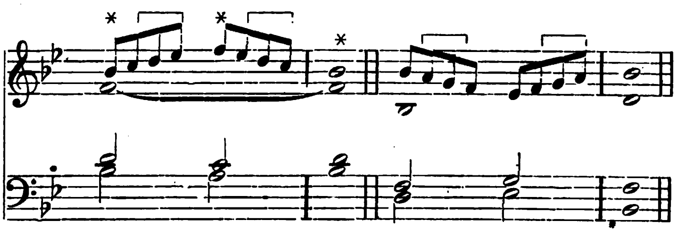
5. Die schreitenden Bindetöne stellen, wie sich gezeigt hat, nur einen Sonderfall des Schmuckmittels „Durchgangstöne" dar. Wo ihre in den vorigen Absätzen erörterten Eigenschaften fehlen, hat man es mit Durchgangstönen schlechthin zu tun. Deren Zweck ist, Sprünge durch die erforderliche Anzahl von Schritten diatonisch auszugleichen. Es werden überwiegend Umlagerungsbewegungen sein, die für solch diatonischen Ausgleich in Frage kommen. Der Stammbewegungssprünge gibt es ja nur wenige; ihre Ausfüllung durch stufenweise vermittelnde Zwischentöne läßt aber Wesen und Bedeutung der Durchgänge gut erkennen.

299.
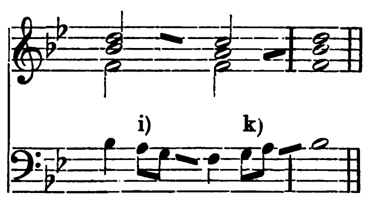


Die eingeklammerten Töne erscheinen dem musikalischen Gefühl in hohem Maße unabhängig (nicht allesamt völlig, wie sich zeigen wird!) von dem Funktionell-akkordischen, das in den anderen Stimmen erklingt, wie auch von ihrer eigenen harmonisch-melodischen Urbedeutung. Daß der Baß gesteigerte Lebendigkeit durch sie erhält, ist nicht zu verkennen. Bei Verlegung der Baßstammbewegung in eine Oberstimme machen die melodisch belebenden Durchgangstöne den Sprung von Basiston zu Basiston sozusagen „oberstimmenfähiger“:

300.



Die Verwendung von Durchgangstönen bei Umlagerungsbewegung kann in gewissen Fällen darüber belehren, daß die Durchgangstöne nicht unter allen Umständen unabhängig sind von den (schmucklosen) Bestandteilen der gleichzeitig erklingenden harmonischen Einheit, auch nicht von ihrem melodischen Urstreben. Macht zum Beispiel der Baß in einer authentischen Kadenz mit Stammbewegung statt des Quintsprunges aufwärts einen Quartsprung abwärts, um entsprechend zurückzukehren, so wird der diatonische Ausgleich der Sprünge unmöglich:

301.
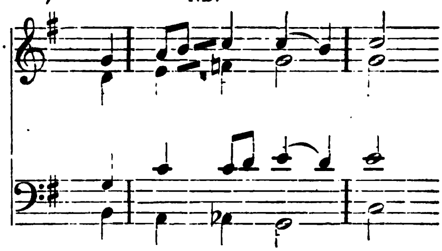


Der Ton am Ende der Durchgangsgruppe bei k wird als durchaus identisch empfunden mit dem im Alt erklingenden Leitton; das Weiter-

schreiten von den beiden a zum gleichen Ziele verstößt aber gegen die Forderung der Selbständigkeit der Stimmen (s. S. 14 Ziff. 1). Und die Gleichwertigkeit der Stimmen (s. S. 14 Ziff. 2) kann durch einen Durchgang wie bei 301 i beeinträchtigt werden, jedoch ist diese Gefahr weniger groß; Dauer, Gewicht, Farbe der Töne spielen dabei vielfach eine nicht unwichtige Rolle. Daß in Fällen einwandfrei klarer Zusammenhänge bei geringem Gewicht eines Durchgangstones dessen Fortführung mit einem Harmonieton im Intervall der reinen Quinte wohl angängig ist, beweist:

Bach, Nr. 139, Takt 2.

i) NB!

302.
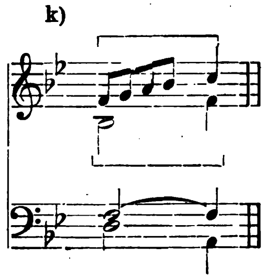


G: [T / C: D] Tp S D T

Die nahen Beziehungen zwischen T_p und S beseitigen hier jeden Zweifel an dem klanglichen Gleichwert der Stimmen. Im allgemeinen wird es aber geraten sein, Quintverschmelzungen des Endtones einer Durchgangsreihe mit einem in einer anderen Stimme ruhenden Ton nicht allzu sorglos zu betrachten, wenn das gleiche Verschmelzungsverhältnis beim nächsten Schritt bestehen bleibt. Der Anfangston einer Durchgangsreihe ist natürlich entsprechend in acht zu nehmen; von Haus aus bedenkliche Bewegungsverhältnisse werden nicht leicht durch Durchgangstöne möglich gemacht:

k)
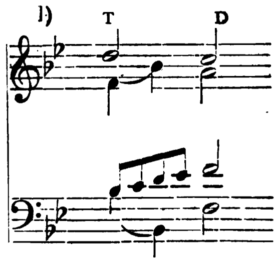
302.



Denkbar aber ist das immerhin:

Bach, Nr. 50, Takt 8.
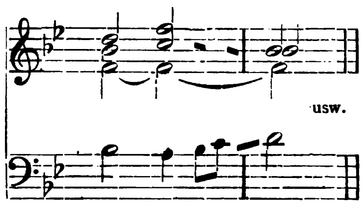
302.



Obwohl die beiden Unterstimmen von b nach f gehen, ist hier von einer satzwidrigen Oktavwirkung nicht die Rede, weil die Durchgangstöne dem Tenor erhöhte melodische Bedeutung (Selbständigkeit) geben.

Daß Durchgangstöne nicht durchweg ihrer harmonischen Urbedeutung verlustig gehen, zeigt auch folgender Fall:

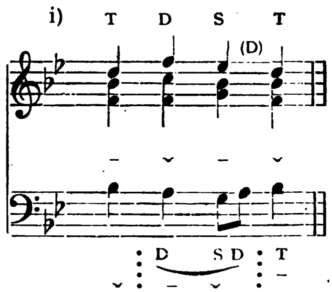
303.



Die beiden Achtel im Baß werden entschieden als melodische Ausfüllung des Sprunges a—d empfunden, gleichzeitig vernimmt das Ohr aber auch deutlich die harmonisch-melodische Urbewegung des c im Basse nach d, wodurch das c des Alt zur Umlagerungsbewegung veranlaßt bzw. instand gesetzt wird.

Und noch bemerkenswerter:
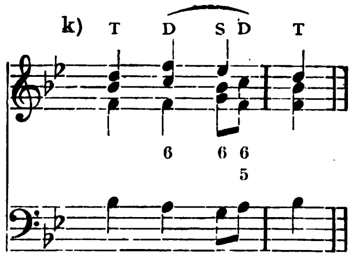
304.



(Bach, Nr. 83, Takt 5; Nr. 282, Takt 7/8.)

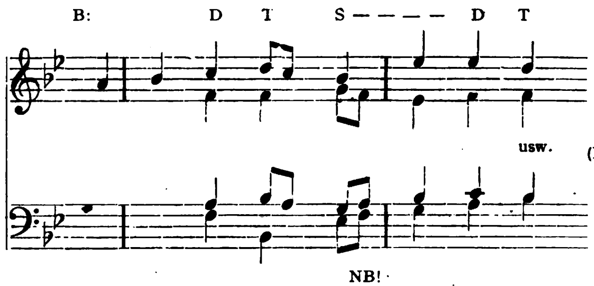
Hier vollendet (auch bei Veränderung der Betonung) das im Basse durchgehende a den Eindruck der Dominantengruppe, der logischer-

weise erwartet wird, während die Oberstimmen auf eine Rückkehr zur Dominantharmonie verzichten, obwohl ihr nichts im Wege steht:



Durch die der S vorangegangene D ist die Erwartung derart auf diese eingestellt, daß das musikalische Gefühl unwillkürlich den durchschreitenden Ton trotz seiner Kürze ausgesprochen funktionell — eben dominantisch — auffaßt. Ganz anders in folgendem Beispiel, in dem drei Durchgangstöne, darunter der Leitton, nicht imstande sind, den herrschenden S-Eindruck zu verwischen, weil irgend etwas Dominantisches anzunehmen für das musikalische Gefühl keine Ursache vorliegt:
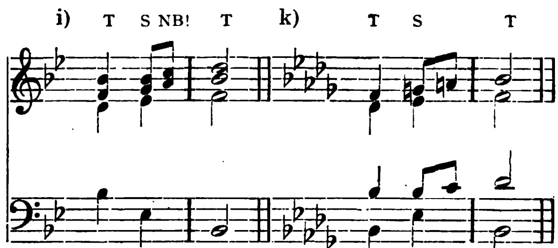
305.



(Bach, Nr. 78, Takt 4/5.)

An gewisse Formen des D-Mischakkordes erinnern Durchgänge, wie diese (vgl. S. 124):

306.
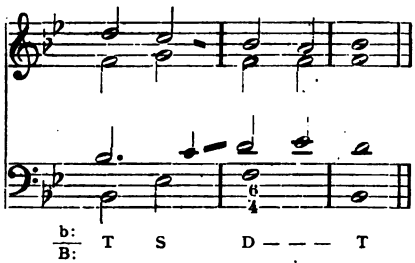


(Bach, Nr. 18, Takt 1 und 10.)

Namentlich das Mollbeispiel läßt nicht verkennen, daß die erklingende plagale Kadenz durch die beiden Durchgangsachtel a und c einen authen-

tischen Einschlag erhält, daß also die beiden Töne nicht rein melodisch, harmonisch unabhängig, erfaßt werden. Gleichwohl wäre es verfehlt, den ganzen Zusammenklang in irgendeine Form des Harmonischen zu zwängen und ihm eine „Akkord"-Bezeichnung zu geben, wie denn überhaupt das Einordnen von Zusammenklängen in ein Akkordschema in sehr vielen Fällen die Einsicht in das Organisch-Lebendige aller Mehrstimmigkeit weit weniger fördert, als die Beobachtung des — freilich stets in irgendeiner Weise an die elementaren Zusammenklangsmöglichkeiten gebundenen — Stimmenverlaufes. Wenn im Beispiel 307i das Viertel c im Tenor eintritt, so hat es mit dem eben erklingenden S-$\frac{6}{3}$-Akkord, in dem es doch steckt, gar nichts zu tun; sein melodischer Auftrieb aber zwingt die S-Sexte zur Umlagerungsbewegung (vgl. Anmerkung unter Beispiel 257):
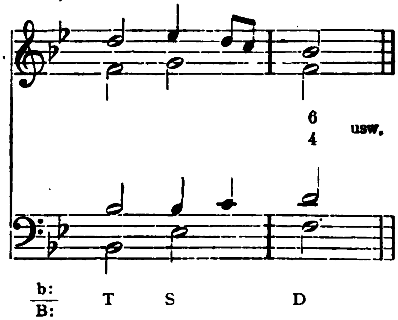
i)

307.
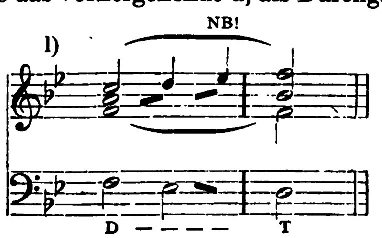


während im Beispiel 307k keines der beiden c irgendwie akkordisch bezogen wird:

k)
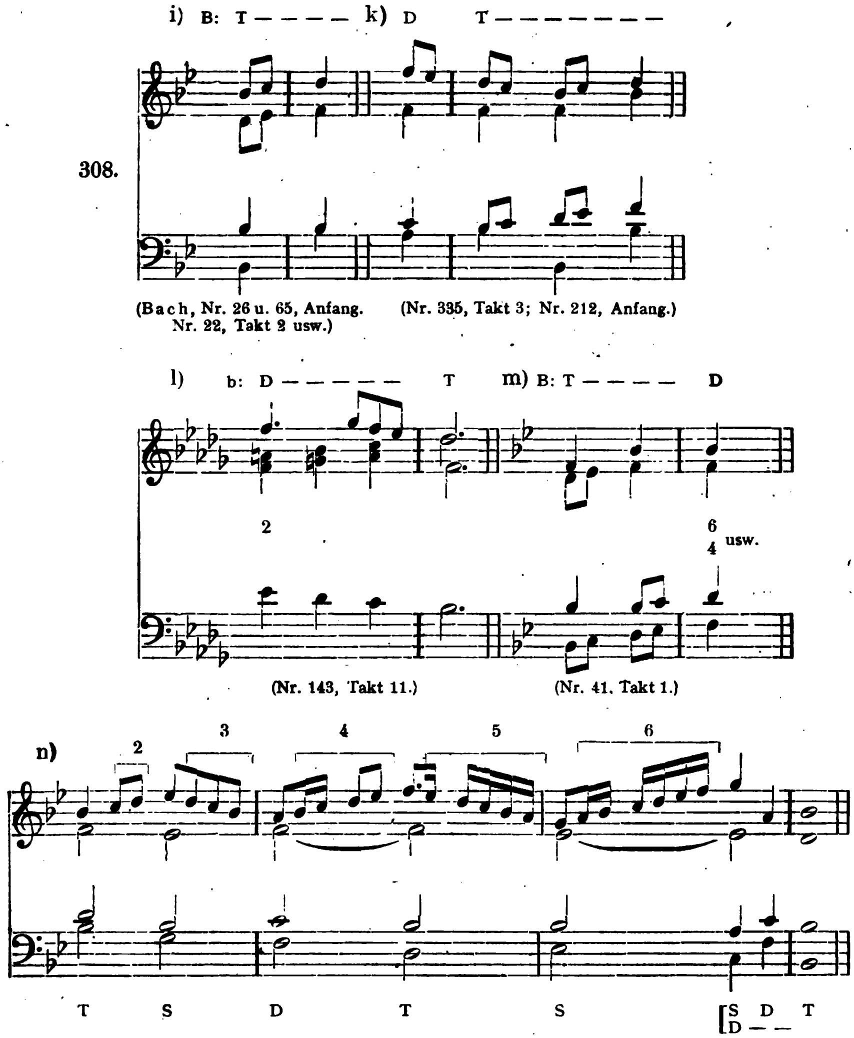


und in l wiederum das es des Basses als nachschlagende Septime, das des Soprans aber, wie das vorhergehende d, als Durchgangston gehört wird:

l)



Umlagerungsbewegungen kommen vor bei gleichbleibender harmonischer Einheit, wie auch beim Weiterschreiten von einer harmonischen Einheit zur anderen; dementsprechend finden auch die Durchgangstöne Anwendung:

308.

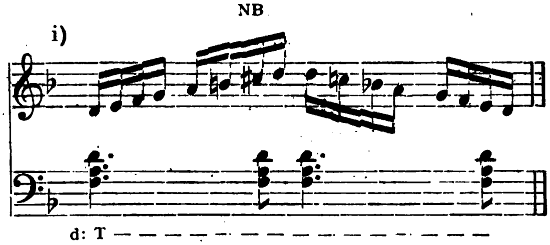


In Moll wird bei auf der Tonikaharmonie erklingenden, aufsteigenden Durchgangstönen vielfach (nicht notwendigerweise, vgl. Beispiel 309k) die Alteration der S- und D-Terz vorgenommen, deren Zweckmäßigkeit dem Ohr sonst in erster Linie einleuchtet, wenn es sich um die Dominante handelt (s. S. 94) und durch die infolgedessen auch eine dominantische Färbung in den Zusammenhang kommt:

Mozart, Don Juan, Ouvertüre.

i)

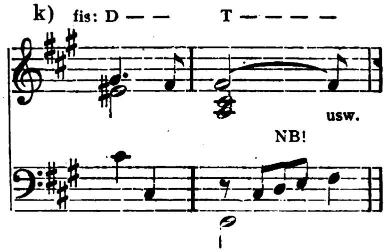
309.



Bach, Engl. Suite, Nr. 1, Courante.
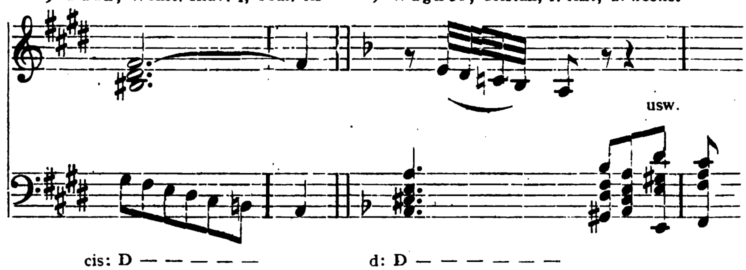
k)

jedoch:



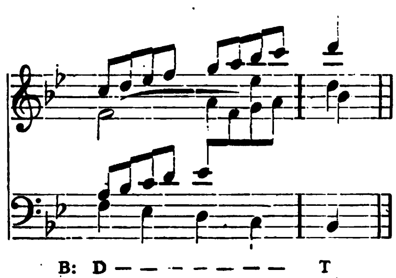
Umgekehrt nehmen Durchgangstöne gelegentlich keine Notiz von der Dominantalteration in Moll:

l) Bach, Wohlt. Klav. 1, Präl. cis· m) Wagner, Tristan, I. Akt, 2. Scene.



Durchgangstöne, untermischt mit nachschlagenden Septimen und schreitenden Bindetönen können, wie die Beispiele 308 i—l zeigen, in mehreren Stimmen gleichzeitig auftreten, und zwar in gleicher oder in Gegenbewegung, auch in gleichen oder verschiedenen Notenwerten:

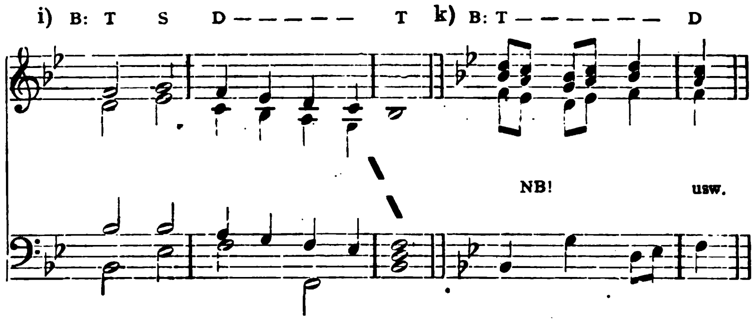
310.



Je vielgestaltiger diese Möglichkeit in allen Stimmen zugleich ausgenutzt wird, um so melodisch selbständiger werden die Stimmen und um so mehr geht der homophone Satz in den polyphonen über.

Wenn drei Stimmen in gleichbleibender Lagerung und gleichen Notenwerten durchgehend sich bewegen, so könnte man von durchgehenden Akkorden sprechen. Viel gewonnen ist mit einer solchen Rubrizierung jedoch nicht, sie könnte eher zu Mißverständnissen führen:

311.

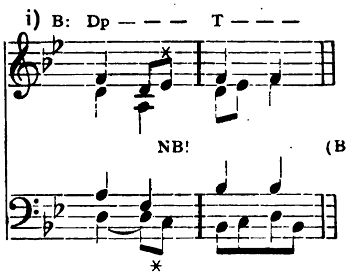


(Bach, Nr. 260, Takt 6.)

Bei NB. z. B. ergeben zwei Durchgangstöne im Sopran und Tenor samt dem schreitenden Bindeton im Alt scheinbar die Dominant-Nebenform. Kein Ohr wird aber beim Erklingen dieser drei Töne eine zwischen Tonika und Tonikaparallele vermittelnde funktionelle Wirkung verspüren; es ist lediglich ein melodischer Vorgang innerhalb des tonischen Bereiches im weiteren Sinne. Für dieselben Noten gleich danach in aufsteigender Richtung gilt, was im Anschluß an Beispiel 306 gesagt wurde.

Beispiel 278 (k und l) mußte schon dahin erläutert werden, daß Durchgangstöne funktionell nicht bewertbare, rein zufällige Akkordgebilde ergeben können. Um derartige Zufallsharmonien handelt es sich auch in den nachfolgenden Beispielen:
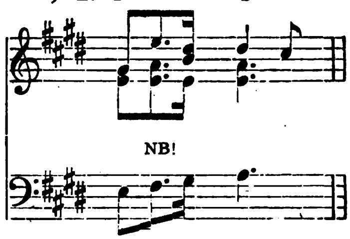
312.



(Bach, Nr. 59, Takt 7.)

NB! Nicht D_7-Akkord!
* Durchgangstöne!

k) E: T — — — — S — —
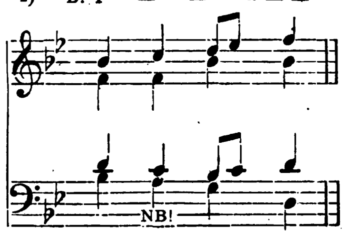


NB! Nicht S-Vierklang.

(Schumann, Jugendalbum, Nr. 15, Takt 2.)

und besonders wichtig:

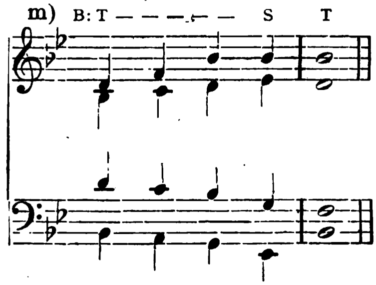
l) B: T — — — — — — — — —
Tp (S?) T



NB! Nicht D!

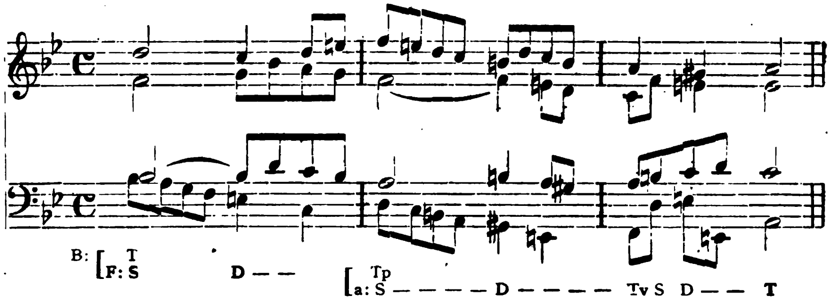
(Bach, Nr. 35, Takt 1.)

ebenso: m) B: T — — — — — S T



(NB! Schreitender Bindeton im Baß, Durchgangstöne in den Mittelstimmen! S. Beispl. 137.)

Aufgaben: Seite 327. — Es sind Durchgangstöne, wie auch schreitende Bindetöne sinngemäß, bzw. unter Beachtung der Bezifferung und anderer Hinweise, anzuwenden bei der vierstimmigen Ausarbeitung der gegebenen Bässe, Außenstimmen und Melodien. — In analytischen Übungen, die in erster Linie an den Bachschen Chorälen — z. B. Nr. 178 — anzustellen sind, ist die Auffassung der melodischen Durchgänge zu stärken; Modulationen sind mit Durchgangstönen zu beleben, z. B.:



XII.

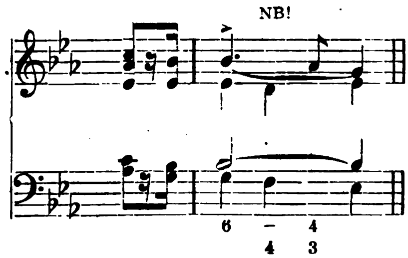
Der Vorhalt. — Vorhalte in mehreren Oberstimmen. — Der Vorhalt im Baß. — Bezifferung. — Verzierte Auflösung des Vorhaltes. — Der liegende Bindeton in Dur und Moll. — Die elliptische Auflösung des Vorhaltes. — Die Sequenz. — Der abspringende und abbiegende Vorhalt.

Bei der Betrachtung der einfachsten Bewegungsvorgänge in vier Stimmen ergab sich bereits (s. S. 25), daß unbeschadet der Klarheit und Auffaßbarkeit dieser Vorgänge die eine oder die andere Stimme ihren Lauf verzögern kann, derart, daß sie noch den Ton einer harmonischen Einheit erklingen läßt, während eine oder mehrere der anderen Stimmen bereits in den neuen akkordischen Zusammenklang treten, daß sie diesem Zusammenklang den Ton, den sie ihm einzufügen hätte, vorenthält. Der sogenannte „Dominantquartsextakkord“ entsteht auf solche Weise; er ist, wie sich zeigte, nicht eine als irgendwie selbständig denkbare Form, sondern der durch den verzögerten Eintritt der Terz und Quinte verzierte Dominantdreiklang; die „Verzierung“ besteht in den Vorhalten vor Terz und Quinte des Akkordes, vielfach in Ziffern ausgedrückt: 6 vor 5, und 4 vor 3.

1. Vorhalte können grundsätzlich überall da eine Stelle finden, wo Schrittbewegung einer Stimme von einer harmonischen Einheit zur anderen für das musikalische Gefühl notwendig oder wenigstens wahrscheinlich ist*). Darum braucht indessen noch nicht jede Verzögerung
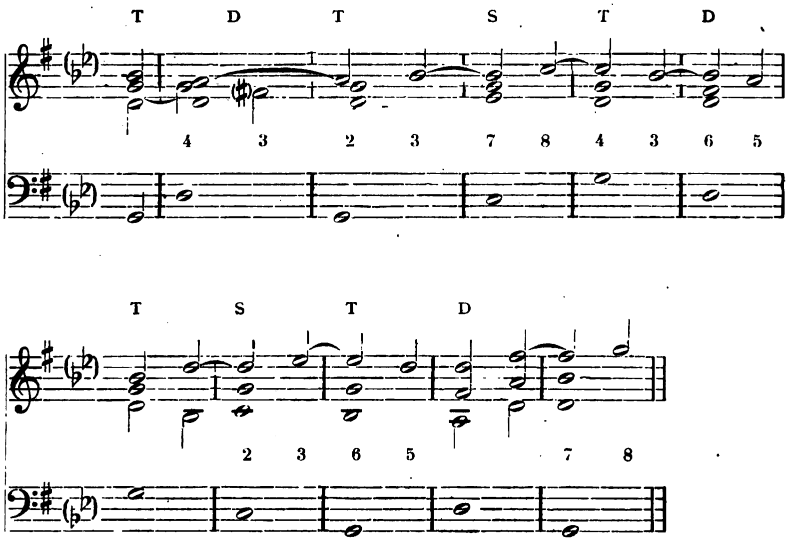
*) Weil der Schritt zum Achtel as im folgenden Beispiel das durchaus „Wahrscheinliche“ ist, wirkt das an sich in die Harmonie gehörige b wie ein Vorhalt:

Schumann, op. 25, Nr. 2, „Freisinn“.



eines an sich logischen Schrittes bereits einem den Ausdruck durchaus bereichernden Zierrat gleichzukommen. So verhalten sich die stufenweisen Stammbewegungen der authentischen und plagalen Kadenz schon nicht klanglich gleichmäßig anmutend dem Vorhalt gegenüber. Man vergleiche:
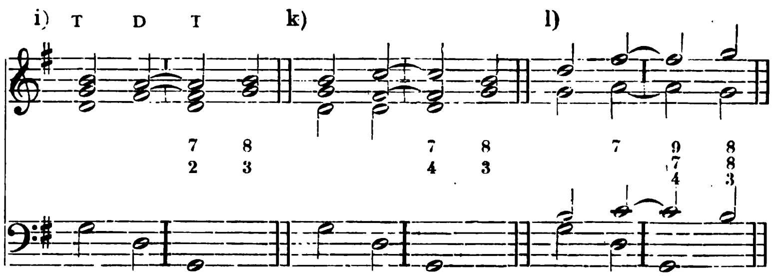
313.
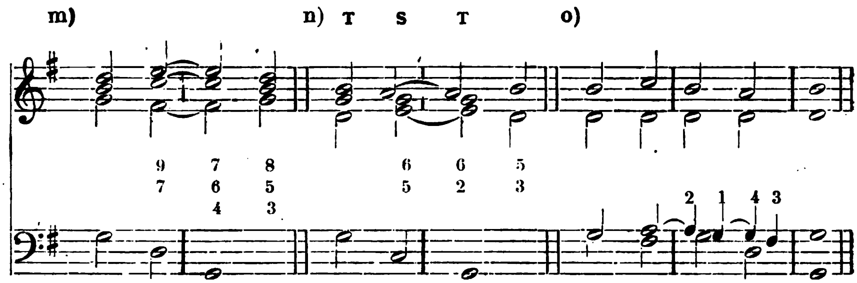


Die abwärts gerichteten Vorhalte gewinnen gewissermaßen durch ihr „Gewicht" und von den aufwärts gerichteten sind die über den Halbton gehenden die zwingenderen.

Daß Vorhalte in mehreren Stimmen zugleich auftreten können, ist selbstverständlich, da ja auch Schrittbewegungen in mehreren Stimmen gleichzeitig möglich sind; dem Vorhalt über den Ganzton aufwärts wird dabei der über den Halbton in gleicher Richtung als Stütze dienen:

314.
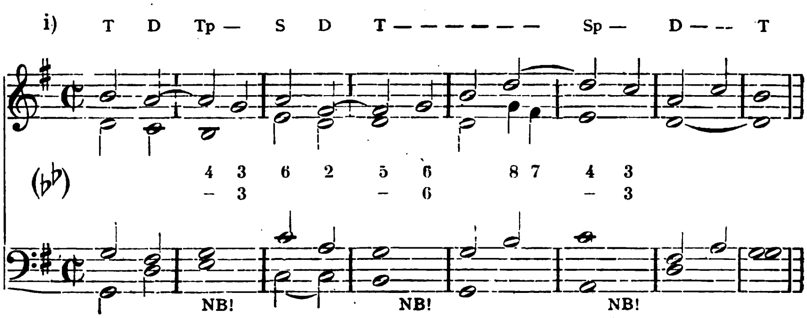




(Bach, Nr. 198, Takt 2.)
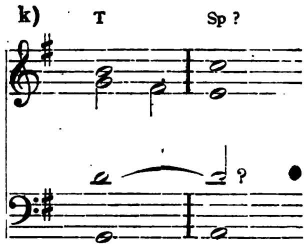
Der Vorhalt wird jedenfalls als ein Fremdton innerhalb einer harmonischen Einheit empfunden, dessen Auftreten nicht störend, sondern reizvoll wirkt, weil er die Erwartung auf einen bestimmten, nicht zweifelhaften Ablauf des melodischen Vorganges (die „Auflösung" des Vorhaltes) einstellt. Daß dabei die Wahrscheinlichkeit des Ablaufes schließlich gar nicht zur Wirklichkeit zu werden braucht, wird noch zu betrachten sein.

Im Baß kann der Auflösungston eines Vorhaltes, wie aus den Beispielen 313 und 314 zu ersehen ist, mit dem Vorhalt zugleich erklingen, selbst dann, wenn der Vorhalt in Sekundentfernung im Tenor liegt (314 o); der Baß hat ja seine Sonderstellung den Oberstimmen gegenüber. Daß in den letzteren Vorhalt und Auflösungston zugleich auftreten, wird sich in den meisten Fällen als unzweckmäßig erweisen, da ja der Reiz des Vorhaltes eben darin besteht, daß ein für die Abrundung des akkordischen Klangbildes notwendiger oder wünschenswerter Ton zunächst nur „in Aussicht" bleibt. Wenn jedoch der als Auflösung in Frage kommende Ton ohnehin der Regel nach in den Oberstimmen sozusagen auf zwei Plätze Anspruch hat — wie etwa die funktionellen Basistöne bei Akkordumkehrungen — so kann er, ohne die Wirkung des Vorhaltes zu beeinträchtigen, mit diesem erklingen, allerdings kaum anders als in der Anordnung, daß die verzierte Stimme die höher gelegene ist:

315.
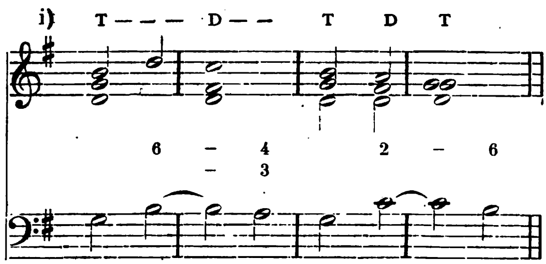


dagegen:



Hier wird eher das e im Alt als das d im Tenor wie ein Fremdton empfunden; ein Zurückgehen des e nach dem fis und damit Abrundung des Klanges zum Terzquartakkord der Dominante würde natürlicher erscheinen als die Weiterführung des d nach dem „nicht mehr interessierenden“ c. In Moll wird der Zusammenhang vollends unverständlich.

Bei der Sonderstellung, die der Baß den Oberstimmen gegenüber einnimmt, erscheint es fast immer geboten, den Auflösungston eines im B a s s e liegenden Vorhaltes in keiner anderen Stimme erklingen zu lassen,

316.

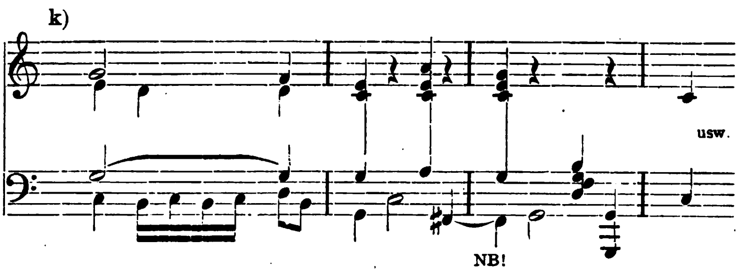


(B a c h, Nr. 171, Takt 1 u. 4.)

es sei denn, der Baß führt im i n s t r u m e n t a l e n Satz allein die Melodie, während die Oberstimmen „akkordisch zerschnitten“ sind; wie in folgendem Beispiel:

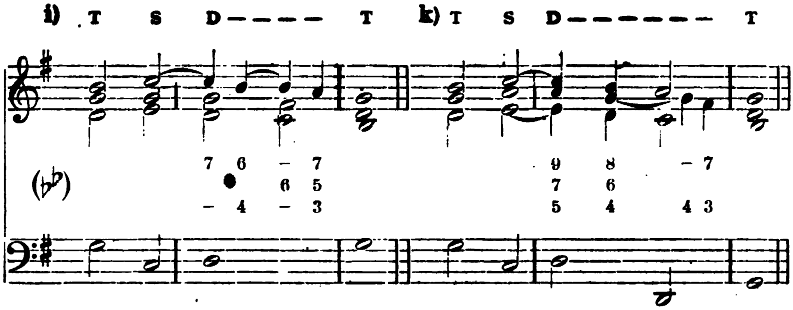
B e e t h o v e n, Sonate op. 2, Nr. 3, erster Satz.

316.
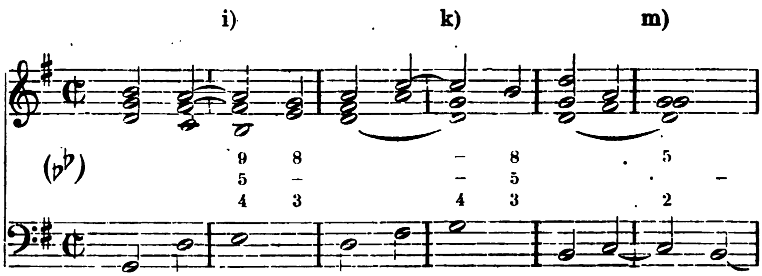


Die in Stammbewegung notwendigerweise diatonisch vor sich gehende Stimmführung von der S zum D_4^6-Akkord ermöglicht vor dem letzteren Vorhalte, obwohl er selber Vorhaltscharakter trägt:
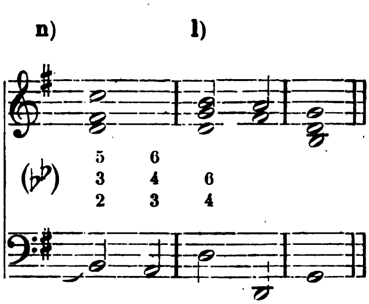
317.



Die Bezifferung des Vorhaltes kann auf zweierlei Weise geschehen: entweder man gibt alle Entfernungen im Vorhaltsklang an und bezeichnet durch Ziffern die Veränderungen, während ein Strich das Liegenbleiben schon vorhandener Akkordtöne andeutet (318i), oder man gibt dem nach Auflösung des oder der Vorhalte vollständig erklingenden Akkord seine ihm zukommende (bekannte) Bezifferung und setzt vorher die Ziffer bzw. die Ziffern des Vorhalts, während von vornherein vorhandene Harmoniebestandteile einen Strich erhalten (318k). Bei den älteren Meistern findet man gelegentlich auch nur den Vorhalt in Ziffern bezeichnet, die (sich von selbst verstehende) Auflösung nicht (vgl. S. 27; 318l). Der Vorhalt im Baß wird am deutlichsten so beziffert, daß man die Akkordform der Auflösung bezeichnet, den Vorhalt selber aber mit einem Strich versieht (316i); sehr häufig kommt in älteren Drucken aber auch die Angabe der zufälligen Lagerung des Vorhaltes vor, mit oder ohne nachfolgende Auflösungsbezeichnung (318m u. n):

318.
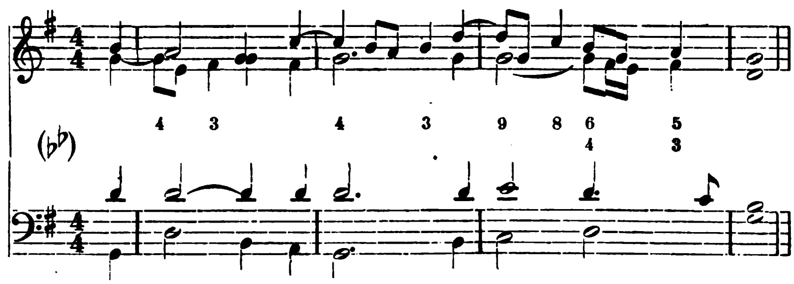




2. Die Sicherheit, mit der das musikalische Gefühl die Bewegungsabsicht einer mit einem Vorhalt versehenen Stimme erfaßt, läßt mannig-

fache Verzierungen dieser Verzierungsform zu: es ist nicht nötig, daß dem Vorhaltston der Auflösungston unmittelbar folgt; zwischen beiden können sich ein oder mehrere, harmonieeigene oder harmoniefremde Töne einfügen, wobei lediglich zu fordern ist, daß hinsichtlich der melodischen Zweckmäßigkeit der Ziertöne Zweifel nicht bestehen. Einige verzierte Vorhaltsauflösungen enthalten folgende Beispiele:
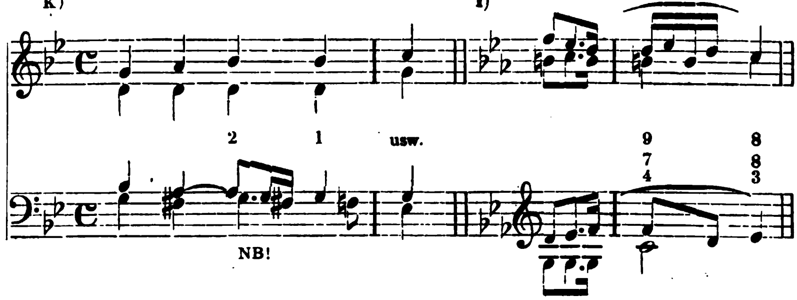
i)

319.



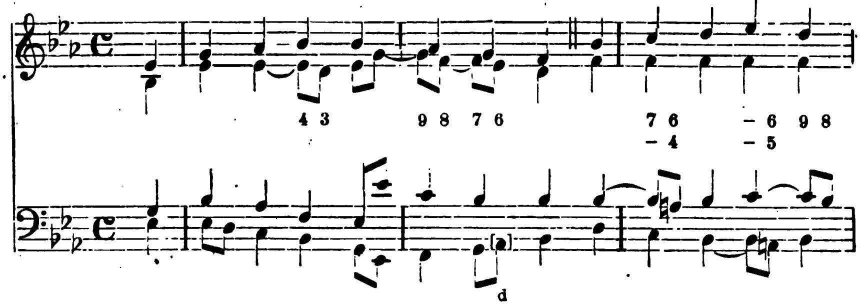
Bach, Nr. 172, Takt 1 u. 3. Schumann, Jugendalbum, Nr. 38.

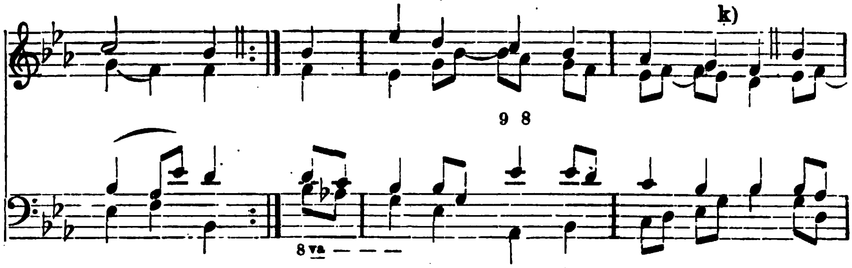
k) l)

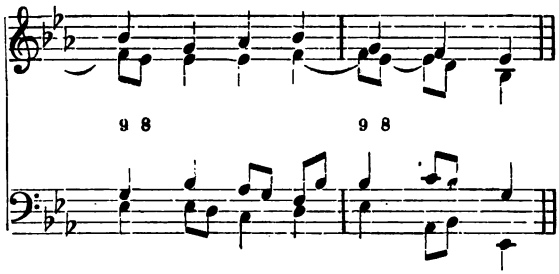


Aufgaben: Seite 330. — Die gegebenen Bässe sind der Bezifferung entsprechend auszusetzen mit gelegentlicher Anwendung der verzierten Vorhaltsauflösung; die Melodien sollen unter Verwendung von Vorhalten an passenden Stellen (in allen Stimmen) vierstimmig gesetzt werden; endlich sind Choräle unter Verwendung von Vorhalten vierstimmig zu bearbeiten, z. B.:

„Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'." i)
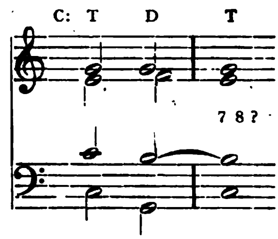






(Sorgfältig analysieren!)
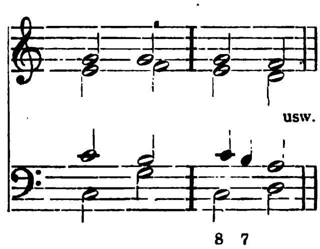
3. Die an den schreitenden Bindetönen und an den Vorhaltsverzierungen angestellten Beobachtungen haben mehr noch als die vorangegangenen Betrachtungen erhärtet, daß mit gutem Grunde von einem Eigenleben der Töne gesprochen werden könnte. Im Zusammenhange mit anderen äußert jeder Ton eine dem Gefühl unmittelbar sich aufdrängende Lebens-, d. i. Bewegungsenergie. Ohne diese Bewegungsenergie des Einzeltones, die bald im bejahenden Sinne ausgenutzt, bald zurückgedrängt oder umgelenkt oder neutralisiert erscheint, wäre der musikalische Ausdruck arm, die Musik jedenfalls kaum noch eine „redende“ Kunst zu nennen.

Die Lebensenergie der Töne ist, — sie „scheint“ nicht nur zu sein. Das entwickelte musikalische Gefühl lebt dieses Leben bis ins kleinste mit, und so lange sein Ablauf in den einzelnen miteinander erklingenden Stimmen möglich, das heißt für das innere Ohr erfaßbar bleibt, so lange spielt der augenblickliche („senkrechte“) Zusammenklang nur eine zweite Rolle, ohne freilich jemals so bedeutungslos zu werden, daß die elementaren Voraussetzungen für die Auffaßbarkeit eines erklingenden Vielfachen als gänzlich überwunden erscheinen könnten. „Wagerecht“ war die Bahn der musikalischen Ausdruckslinie von jeher; den absoluten Triumph des Wagerechten in der Mehrstimmigkeit schließt die unabänderliche Beschaffenheit des leiblichen Aufnahmeorgans für Toneindrücke aus. Aber das Ohr kommt dem wagerechten Prinzip dadurch außerordentlich entgegen, daß es imstande ist, blitzschnelle und oft recht verwickelte Beziehungen herzustellen zwischen dem, was im Augenblick („senkrecht“) sein könnte oder sein müßte, und dem, was ist. Und wenn verschiedenes „sein kann“, so schärft sich die Spannung auf das Wirklichwerden des Wahrscheinlichen.

Der Tenor des folgenden Beispiels
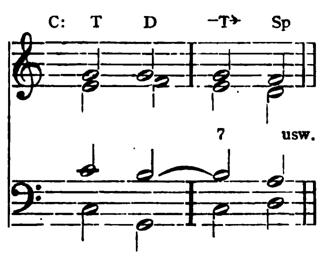


drängt aufwärts nach c, dem aus der vorherigen Harmonie übernommenen Leittoncharakter des h entsprechend. Aber diese Stimmführung ist nur eine von zwei Möglichkeiten, das Wahrscheinliche, nicht das schlechthin Notwendige. Der Zusammenklang (Akkord) der T wird durch die drei anderen Stimmen verständlich, abgerundet gegeben; eine tonische Abschlußwirkung braucht aber hier nicht als erwünscht angenommen zu werden, ein vorwärtstreibendes Moment würde vom Gefühl ebenso leicht ergriffen. Und daher die verschärfte Spannung, ob nicht etwa der Tenor unter Ausschaltung des ursprünglichen Zieles gleich die Richtung einschlagen wird, die er zu nehmen hätte, wenn ihm über den schreitenden Bindeton zur S-Terz zu gehen vorgeschrieben, wenn das h vom c „abgestoßen" worden wäre:



(Siehe Beispiel 285 n.)

Tatsächlich mutet diese Weiterführung:

320.
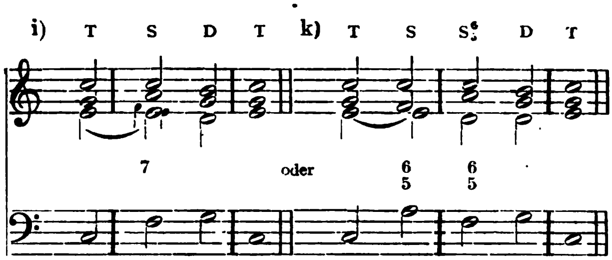


nicht nur durchaus natürlich („logisch") an, sondern sie erscheint als das Reizvollere, weil Lebendigere. Die Kraftumwandlung des h (Leitton in

Bindeton) ist das Reizvolle; statt der Vorhaltswirkung haben wir die Wirkung des **liegenden Bindetons.**

Gänzlich verfehlt wäre es, wie offen zutage liegt, hier der zufälligen Lagerung der Töne wegen oder unter dem Einfluß der Ziffer 7 von einem „Septimenakkord der Tonika" oder der „I. Stufe" zu reden. Das Kennzeichnende der Stelle ist gerade nicht das „Akkordieren", sondern das Diskordieren der Stimmen, die Tatsache, daß der Tenor sich dem Aufgehen in der harmonischen Einheit (im engeren Sinne) mit melodischer Triebkraft widersetzt.

Entsprechend der Sachlage beim schreitenden Bindeton der Dur-Subdominante entwickelt sich folgende Stimmführung:

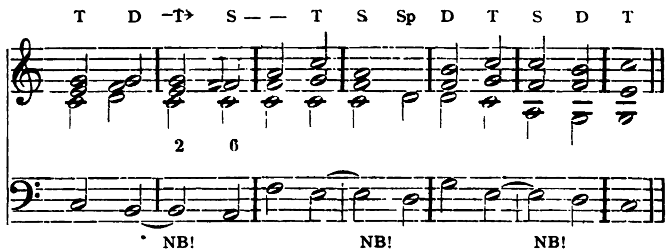
321.



(Bach, Nr. 47, Takt 9/10.)

Gänzlich eindeutig wirkt in der Regel der liegende Bindeton im Baß:

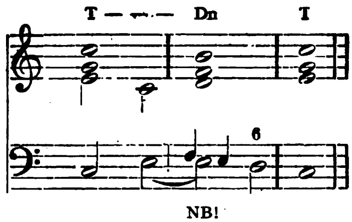
322.



(Bach, Nr. 316, Takt 13.)

Die Behandlung der betreffenden Töne im Vorhaltssinne, die in den Oberstimmen als gleich möglich erscheint, steht der Unterstimme nicht an. Der Baß führt sozusagen selbstherrlich sein Eigenleben, und wenn die Oberstimmen leicht gezwungen werden können, sich ihm anzupassen (Grundsatz I), so ist von einem Zwange im umgekehrten Sinne nichts zu spüren. Für den Baß entschwindet, da eine Notwendigkeit des Aufwärtsschreitens der beiden in Frage kommenden Töne nicht vorliegt, auch die Wahrscheinlichkeit für das Innehalten dieser Bewegungsrichtung und damit wird das Abwärtsschreiten zur Notwendigkeit.

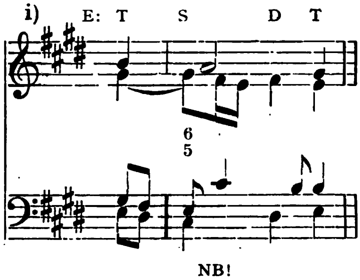
Kennzeichnend für den Unterschied zwischen Vorhalt und liegendem Bindeton, sowie für die Tatsache, daß die S-Basis auch als Gastton der Dominante (in der D-Nebenform sogar!) ihren Fundamentscharakter behält, ist dieser Baßverlauf:

323. 

Ein Vorhalt im Baß würde seinen Auflösungston in einer Oberstimme nicht leicht dulden (s. S. 191); der Sinn des als von der S-Basis sich ablösend empfundenen Bindetons kann durch keinen normalen Oberstimmenverlauf getrübt werden.

Wie der Vorhalt, so kann auch der liegende Bindeton mit verzierender Bewegung an sein Ziel geführt werden:

i)
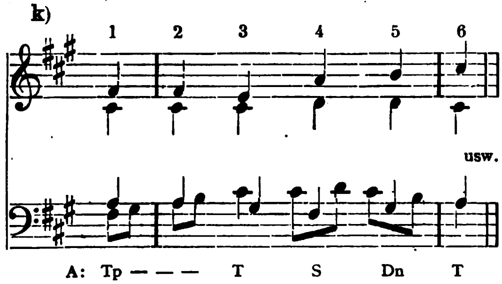
324. 

(Bach, Nr. 366, Takt 10.)

Wie unbeirrbar seine Bewegung und wie melodisch absolut einleuchtend sein Wesen ist, zeigt folgendes kühne Beispiel:

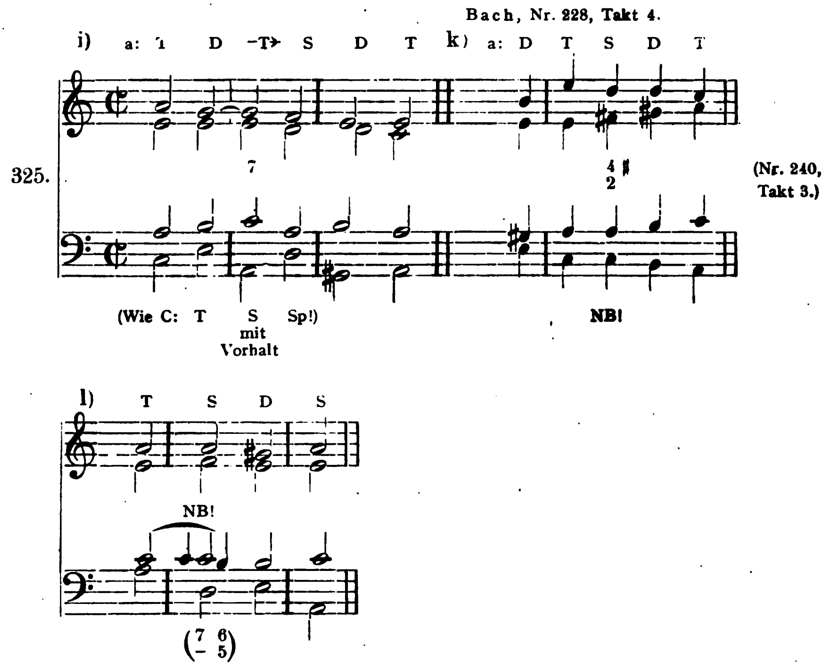
Bach, Nr. 259, Takt 11.

k)

324. 

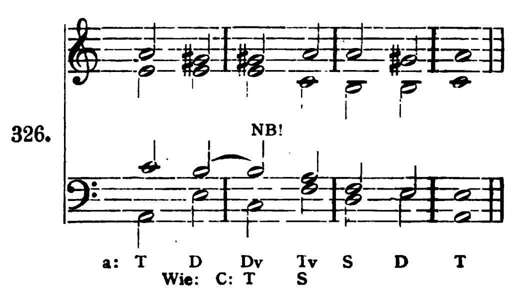
Die Analyse dieses Beispiels ergibt: erstes und zweites Viertel: fismoll als T-Parallele von A-Dur, Durchgangstöne, den Tenor kreuzend, im Baß; drittes Viertel: von der T-Basis sich ablösender (vgl. S. 174 Abschn. 3) schreitender Bindeton im Tenor mit Ziel auf die S-Terz; viertes Viertel: S in Sextakkordform mit liegendem, auf h gerichtetem Bindeton im Baß, der verzierend zunächst das d berührt, um dann zurück und im fünften Viertel über cis, das hier als Wechselton wirkt, nach h in der D-Nebenform zu gehen; sechstes Viertel: T.

In Moll hatten schon (S. 176 Abschn. 4) die **schreitenden** Bindetöne geringeres Gewicht; die liegenden sind gleichfalls von weniger zweifelsfreiem melodischen Wert. Der liegende Bindeton der T ist nur aus der D ohne Leitton zu gewinnen (325 i) und der der S nicht gut anders, als unter gleichzeitiger Erhöhung der Terz (325 k), da ohne diese Erhöhung weit eher der Eindruck eines Vorhaltes vor der S-Sexte entsteht (326 l):



Jedenfalls ist in Beispiel 325 l die Melodizität des c im Tenor bei NB eher im Angezogenwerden von dem nachfolgenden h, als im Abgestoßensein von dem (gedachten) d zu suchen.

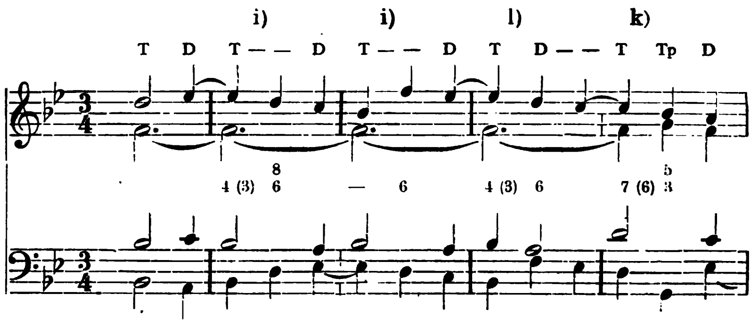
Liegende Bindetöne der Ableitungsformen sind, wie sich zeigen wird, Vorhaltsformen gleichzuachten, sofern nicht, analog dem Beispiel 297, ein Hereinspielen der Parallel-Durtonart vernommen wird:



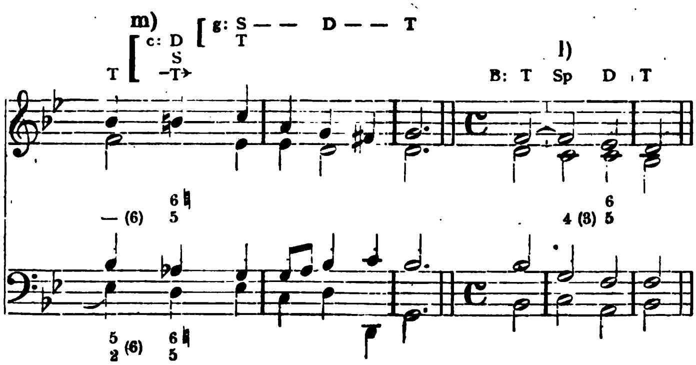
4. Wenn man im Beispiel 325 l den Vorhalt vor der Sexte im S-Quintsextakkord annimmt, so zeigt der weitere Verlauf, daß der Zielton des Vorhalts nicht während des Erklingens derjenigen harmonischen Einheit eintritt, für die er gedacht war, sondern daß die „Auflösung" erst in der n ä c h s t e n harmonischen Einheit (der Dominante) erfolgt, — ein Vorgang, der für das Ohr und das musikalische Gefühl ohne weiteres verständlich bleibt, schon weil S-Sexte und D-Quinte letzten Endes dieselben Töne sind. Erfolgt gleichzeitig mit dem Weiterschreiten von einem Vorhaltstone zu seinem Zielton irgendein Weiterschreiten in einer oder mehreren der anderen Stimmen, so daß der Zielton nicht mehr die Zusammenklangsform vorfindet, in die der Vorhalt eintrat, so hat das Verfahren eine A b k ü r z u n g erlitten insofern, als Vorhaltsauflösung und Zusammenklangswechsel auf einmal vollzogen wurden; die Auflösung des Vorhaltes ist e l l i p t i s c h — u n t e r A u s l a s s u n g d e r f e r t i g e n G e s t a l t d e s e i g e n t l i c h e n Z i e l a k k o r d e s — vorgenommen worden. In dem Choralbeispiel S. 193 geht bei i, wenn der Vorhalt im Alt sich auflöst, der Baß gleichzeitig in einen Durchgangston: der erwartete Sextakkord der T tritt v o l l s t ä n d i g nicht in die Erscheinung; bei k wird der tonische G r u n d a k k o r d vom Ohr erfaßt, aber nicht wirklich gehört, weil der Baß im Augenblick, wo die harmonische Einheit durch Eintritt des es im Alt sich gerundet hätte, bereits das g erklingen läßt, also den Zusammenklang zum S e x t akkord stempelt. Die Wahrscheinlichkeit des Stimmenverlaufes bleibt maßgebend für die Auffassung eines Zusammenklangs; der musikalische Sinn nimmt auch wahr, was mit dem leiblichen Ohr nicht gehört wird.

Bei elliptisch behandelten Vorhalten kann der Zielton in Folgeakkorde verschiedener Art fallen: in eine Umkehrung oder Umlagerung des ihm zustehenden Akkordes (327 i), in eine Ableitungs- oder Parallelform desselben (327 k), in eine andere Funktion (327 l), in eine aus der Tonart hinausstrebende Harmonie sogar (327 m):

327.



(Die eingeklammerten Ziffern geben an, wie der Vorhalt ursprünglich gedacht ist.)

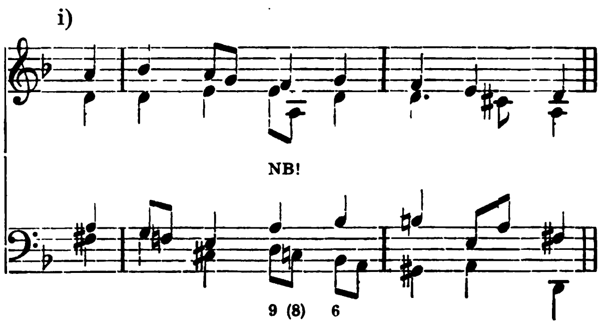


(Bach, Nr. 39, vorletzt. Takt; Nr. 74, Takt 5: Nr. 171, Takt 7; Nr. 85, Takt 7 und an vielen anderen Stellen. — Rob. Schumann: „Jugendalbum", Nr. 26.)

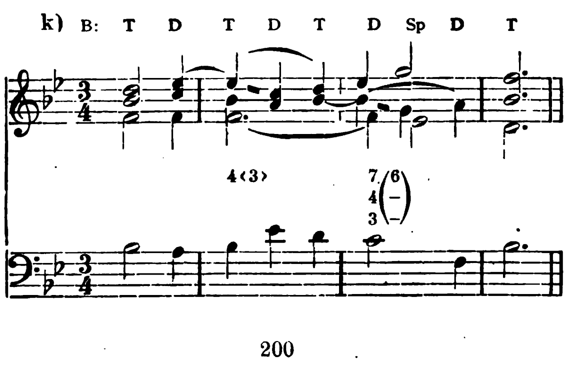
Selbst eine verzierte Auflösung nimmt dem elliptisch auslaufenden Vorhalt nichts von seiner Verständlichkeit (328 i), auch dann nicht, wenn der Zierton in eine besondere, funktionell selbständige Harmonie fällt, so daß zwischen Vorhalt und Auflösung eine in sich gerundete Akkordform erscheint (328 k):

Bach: Choral, Johannes-Passion, Nr. 9.

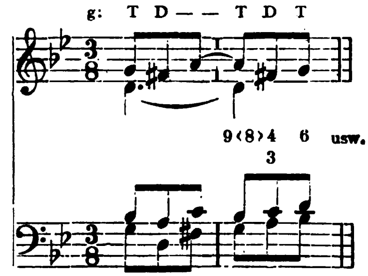
328.



(Bach, Nr. 95, Takt 3.)

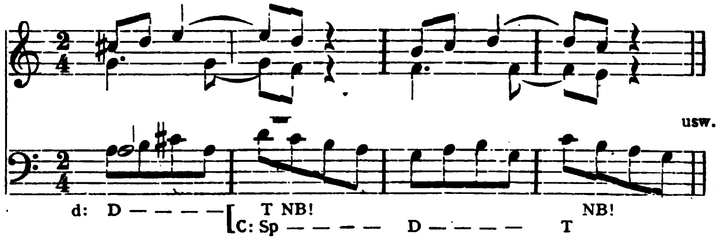


und



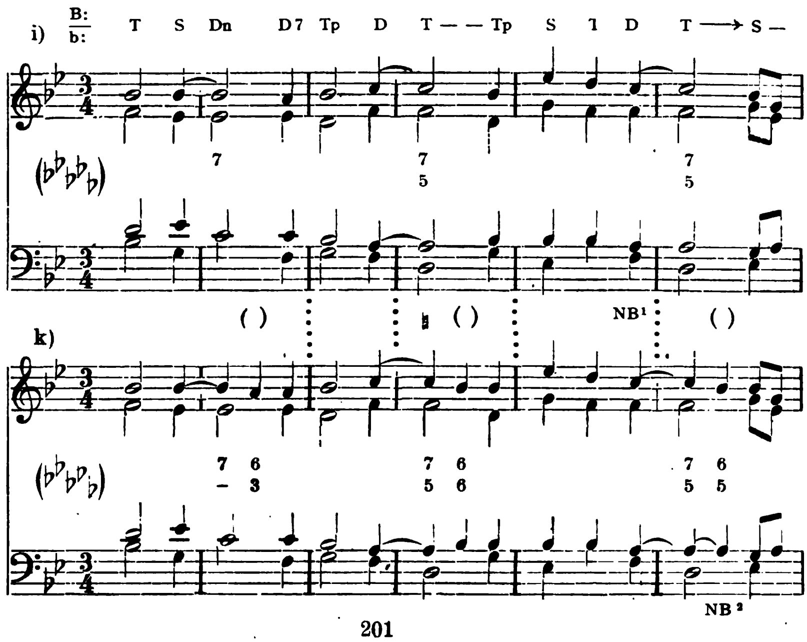
Im Beispiel 328 (NB!) ist die elliptische Auflösung des Vorhaltes in verzierter Form ganz zweckmäßig, weil die unmittelbare Achtelweiterführung des e im Alt zum d eine Härte mit dem Baß ergeben hätte. Bach scheut gelegentlich allerdings auch vor solchen Härten nicht zurück:

Motette: „Jesu meine Freude“, Vers 5, Takt 12 ff.
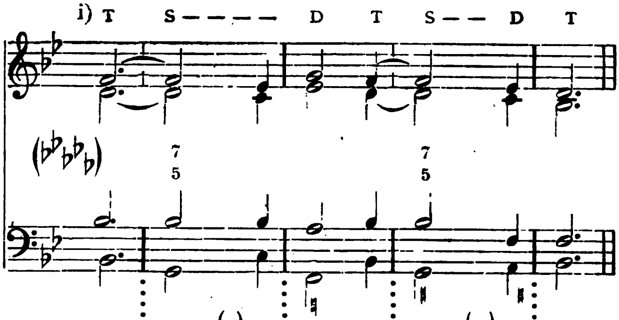


Singen **zwei** Stimmen Vorhalte, deren Zieltöne im auslässigen Verfahren (elliptisch) erreicht werden, so erscheinen unter Umständen **zufällige Akkordlagerungen**, deren funktioneller Charakter freilich unschwer festzustellen ist, wie folgende Gegenüberstellung dartut:

329.

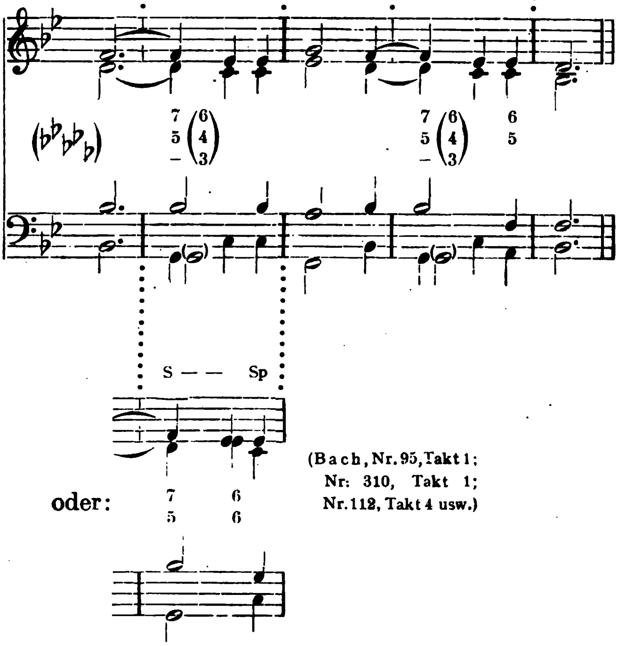


i)



Vorhalte elliptisch aufgelöst.
(NB[1] In Moll hier natürlich ohne Leitton. Vgl. Beisp. 325i.)

k)



Vorhalte ohne Auslassung aufgelöst.)
(NB[2] Liegender Bindeton.)
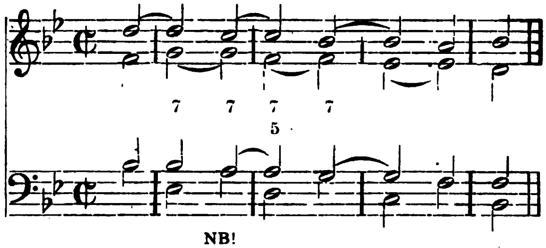
oder:

(Bach, Nr. 95, Takt 1; Nr. 310, Takt 1; Nr. 112, Takt 4 usw.)
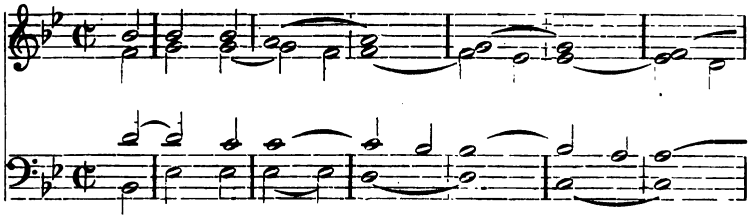
Werden solcherlei zufällige Zusammenklänge als selbständige Akkorde im engeren Sinne genommen, wie es in der mechanistischen Theorie geschieht (Nebenseptakkorde!), so hat schon die Anweisung für ihre satztechnische Verwendung mancherlei Mißliches. Bei folgerichtiger Beachtung ihres Vorhaltscharakters hingegen schwindet jede Schwierigkeit, sowohl was die Einsicht in die Logik der Zusammenhänge anbelangt, als auch soweit der Nachweis von Stimmführungsnotwendigkeiten in Frage kommt.
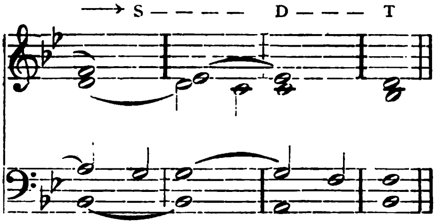
Die Sequenz, die Erwartung auf einen bestimmten, gleichmäßigen melodischen Ablauf einstellend (s. S. 175), begünstigt die vielfache Anwendung von Vorhalten und liegenden Bindetönen:

330. i)
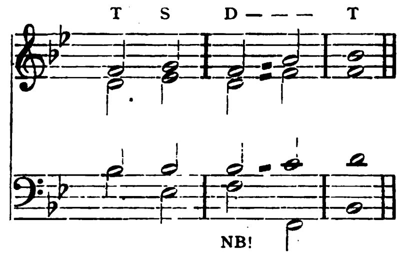


k)





(Über jeden Ton und seine Bewegung Rechenschaft abgeben!)

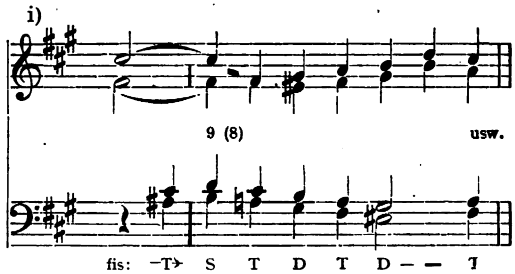
5. Der Vorhalt läßt den Akkord mit einem fremden Ton untermischt beginnen. Die elliptische Auflösung bietet den Beweis dafür, daß der erwartete Ton gar nicht in der Harmonie oder Harmonieform zu erscheinen braucht, die er abzurunden gehabt hätte. Das legt nahe, zu versuchen, ob auf den Zielton nicht gänzlich verzichtet werden kann. Die akkordische Rücksicht steht dem sicher nicht entgegen, wie das elliptische Verfahren gezeigt hat. Nur die Erwartung eines schrittweisen Weitergehens der Stimme vom Vorhaltston aus (die melodische Spannung) würde enttäuscht werden, es sei denn, sie wird durch einen stärkeren melodischen Reiz besiegt. Das ist beim abspringenden und abbiegenden Vorhalt in der Tat möglich. Schon der D_4^6-Akkord, der doch ein Vorhaltsgebilde darstellt, ließ eine „Umlagerungs-Auflösung“ zu (siehe Beispiel 40):



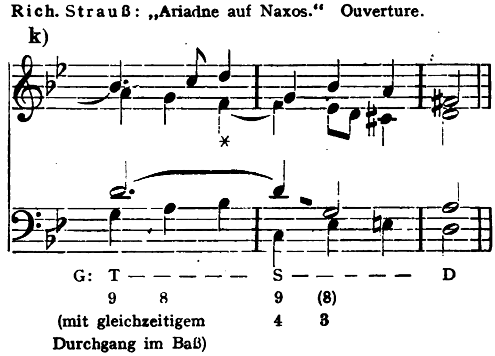
Der nach a strebende Tenor biegt hier nach c ab, der auf c gerichtete Alt springt nach f. Stimmführungstechnisch ist diese Umlagerung ohne weiteres möglich und die musikalische Zweckmäßigkeit steht gleichfalls außer Frage. Die Ablenkung von der durch den Vorhaltston angedeuteten Melodierichtung kann aber nicht nur sozusagen im Austauschverfahren erfolgen, sondern auch unter Beobachtung einer Stimmführung, die das Eintreten des erwarteten Auflösungstones überhaupt unmöglich macht (331i) oder doch als untunlich erscheinen läßt (331k).

Bach: „H-moll-Messe." Kyrie.

331.



Rich. Strauß: „Ariadne auf Naxos." Ouverture.



* Schreitender Bindeton.

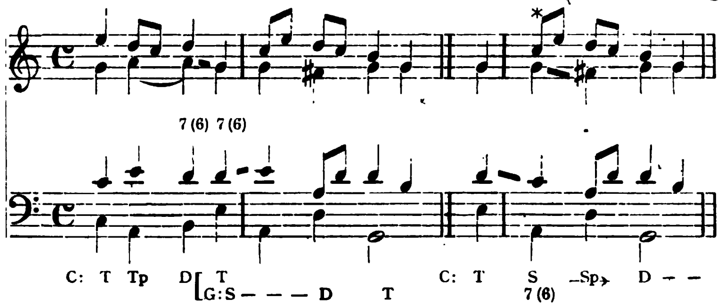
Derartige melodische Selbstherrlichkeit einer Stimme setzt aber meistens ein melodisches Eigenleben auch der anderen Stimmen voraus, wie es im homophonen Satze kaum hinreichend kräftig zu entwickeln ist. Die beiden unter 331 gegebenen Beispiele tragen denn auch durchaus

kontrapunktischen Anstrich. Homophone Schreibweise läßt eher folgendes Beispiel erkennen:

Bach: „Eins ist not!" (Schemelli).

Aber auch ohne Abbiegung von der Vorhaltsrichtung:

332.



(Siehe weiter: Bach, Nr. 270, Takt 5.)

Aufgaben: Seite 331. — Die gegebenen Bässe, Außenstimmen und Melodien sind der Bezifferung entsprechend, bzw. im Sinne des behandelten Stoffes, vierstimmig zu bearbeiten. — Es sind ferner Choralharmonisierungen unter Verwendung elliptisch und verziert aufgelöster Vorhalte zu versuchen; einschlägige Beispiele in den Werken der Meister festzustellen; Modulationen unter Ausnutzung aller Vorhalts- und Bindetonformen auszuführen. Alle schriftlichen Arbeiten müssen phrasiert und mit genauer Funktionsbezeichnung versehen werden.

XIII.
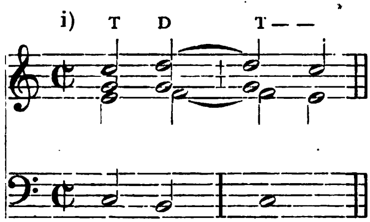
Der Wechselton erster Ordnung. — Zierton neben Zierton; der zweifache Wechselton. — Der Scheinakkord. — Der Wechselton zweiter Ordnung. — Der Wechselton dritter Ordnung. — Die Antizipation. — Zufalls- und Scheinakkorde. — Sprungweise und durch Aufwärtsschritt erreichte Bindetöne.

Die Vorhaltsbetrachtungen haben gezeigt: während erkennbar schon ein neuer Zusammenklang erreicht wird, kann eine Stimme ihren Ton aus der vorherigen harmonischen Einheit festhalten mit der Wirkung, daß das musikalische Gefühl bezüglich des Schrittes, den sie noch zu machen hat (oder hätte) nicht im Zweifel ist, sondern sich mit erhöhter Spannung darauf richtet, in welcher Weise und ob überhaupt der Schritt noch ausgeführt wird. Es steht demnach außer Zweifel, daß in einen Akkord ein fremder Ton (oder auch deren mehrere) eindringen kann, wenn der Vorgang einen unmittelbar in die Augen springenden — will sagen: ins Gehör fallenden — Sinn hat.
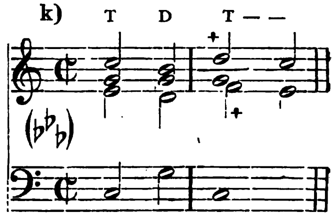
1. In der Tat ist es hierzu nicht einmal erforderlich, daß der Fremdton schon im vorangegangenen Zusammenklang gehört und damit ganz allgemein der Eindruck erweckt wird, als verzögere die betreffende Stimme

nur ihren Lauf, als werde sie von den anderen überholt und müsse nun die Folgen des Ungleichschreitens wieder wettmachen. Der Fremdton wird vielmehr — den zwingenden Sinn des melodischen Vorganges immer vorausgesetzt — auch dann richtig „verstanden", wenn er unvermittelt („unvorbereitet") mit Harmonietönen zusammentrifft, die für sich imstande sind, den harmonisch-funktionellen Zusammenhang hinreichend deutlich werden zu lassen. Möglich ist also nicht nur:

333.



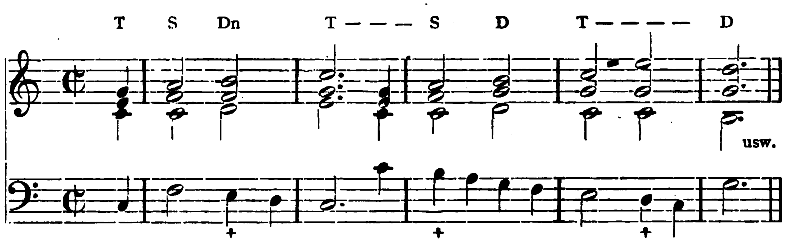
sondern auch:



Beim Eintritt der abschließenden T halten also Sopran und Tenor nicht Töne fest, die sie in der vorherigen Dominantharmonie sangen, sondern sie lassen, statt in die erwarteten Tonikabestandteile zu treten, Nachbartöne von diesen erklingen, wechseln ihre Ziele zunächst mit schrittweise daneben gelegenen Tönen aus. Die nahe Verwandtschaft dieser melodischen Verzierung mit dem Vorhalt kann nicht in Abrede gestellt werden; der Ausdruck „unvorbereiteter" oder „frei eintretender Vorhalt" hat aber deshalb sein Mißliches, weil gerade das Moment des „Haltens" im Stimmverlauf ausgeschaltet erscheint. Die Bezeichnung Wechselton deckt das Wesen dieser Verzierungsform besser. War schon beim Vorhalt zu bemerken, daß der Zielton meistens gegenüber dem Vorhaltston geringeres Gewicht hat, so wird der mit der Harmonie eintretende Wechselton (es gibt noch andere; siehe die nächsten Abschnitte) stets, wenn auch nur um ein Geringfügiges, stärker betont sein, als sein harmonieeigener Zielton.

Der Wechselton erhöht wiederum, wie die Durchgangstöne es tun, die Freizügigkeit der Melodie. Er ist melodisch „aktiver" als der Vorhalt und daher auch im Baß eher ohne Rücksicht auf den akkordischen Bestand der Oberstimmen anwendbar.
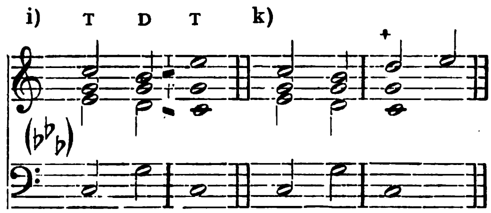
334.



Wahllos jeden beliebigen Ton damit zu schmücken geht freilich nicht an; zum mindestens wird es einen Unterschied ausmachen, ob der obere oder der untere Nachbarton für die Auswechslung gewählt ist, und da
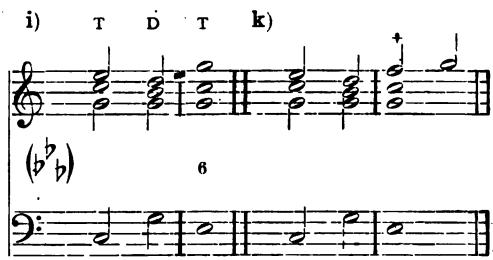
tritt, je verwickelter der Fall liegt und je gewagter die Auswechslung erscheinen muß, alsbald die harmonisch-melodische Urbedeutung der Töne, die Verzierungsabsicht fördernd oder vereitelnd, zutage. Der in Umlagerungsbewegung geführte Sopran in 335i erhält in 335k, obwohl er

335.



die Terz e der Harmonie bringen muß, man erwartet sie, doch durch den Wechselton d eine recht schwerfällige, nicht reizvolle Verzierung, weil das Zwangsläufige der Bewegung des d dadurch beeinträchtigt ist, daß durch den Leitton zunächst das Ziel c in Aussicht gestellt wurde, zu dem der fremde Ton d auch nachbarliche Beziehungen haben würde. Freilich ist die Bewegung zum e (bzw. es) hin übereinstimmend mit dem melodischen Urstreben des Tones d, und deshalb bleibt er in diesem Falle, namentlich in Moll, wo die halbtonige Nachbarschaft den Ausschlag gibt, immerhin als Wechselton möglich. Wenn dagegen der Sopran in 336i wie bei k
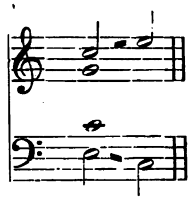
336.



verziert werden sollte, so würde das nicht als melodischer Schmuck überzeugend wirken: Erwartet wird der Ton g, nach Sachlage in den drei anderen Stimmen, im Sopran nicht; das Ohr ordnet ihn aber in den Melodiengang willig ein, wenn er mit den Tönen seines Akkordes (in Umlagerungsbewegung) sofort eintritt. Setzt sich der Ton f zunächst an seine Stelle, der keinerlei melodische Urbeziehung zu ihm hat, so erlebt das musikalische Gefühl statt des lebensvollen Bewegungszwanges die gleichgültige Bewegungswillkür und damit wird die Schmuckabsicht zu nichte (sie kann aber sofort erfüllt werden, wenn statt f der Wechselton a gesetzt wird. Begründen!)

Nun könnte man vielleicht auch von dem d des Basses im vorletzten Takt des Beispiels 334 behaupten, ihm fehle die melodische Urbeziehung zu dem nachfolgenden c. Demgegenüber wäre jedoch festzustellen, daß, wenn freilich schon von einem melodischen Urstreben des d zum c nicht

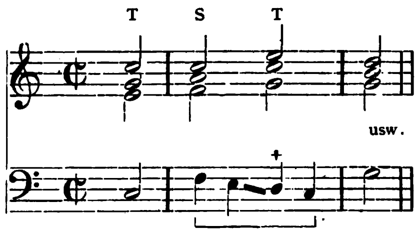
die Rede sein kann, doch eine mittelbare melodische Beziehung klar empfunden wird; sie ergibt sich einmal aus der korrespondierenden Umlagerungsbewegung in Sopran und Baß



(Bach, Nr. 178, Takt 1.)

sodann aber auch aus dem schon vorhandenen, fließenden Abwärtsschreiten des Basses, das im Weiterverfolgen der gleichen Richtung seine natürliche Fortsetzung findet. — Im folgenden Beispiel wird die gleiche mittelbare

337.

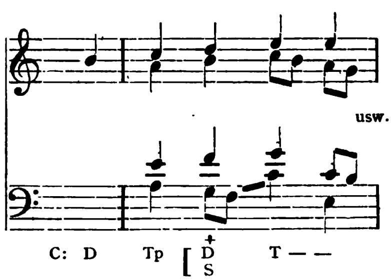


(Bach, Nr. 230, Takt 5; Nr. 80, Takt 7.)

melodische Beziehung noch stärker, ja als unbedingt zwingend empfunden, weil der Sprung des Basses von f nach c seiner Stammbewegung entsprochen hätte, das e aber als schreitender Bindeton notwendig das d als Ziel hat. So schließt sich die melodische Kette, geht durch alle ihre Glieder eine spürbare Bewegungsenergie*). Zugleich zeigt sich, daß unter Um-

---

*) Es ist immer wieder festzustellen, daß nur der Zusammenhang erkennen läßt, ob ein Ton seine harmonisch-melodische Urbedeutung bewahren konnte, oder ob und warum er sie verlieren mußte. Wenn Bach (Nr. 114, Takt 7) schreibt:

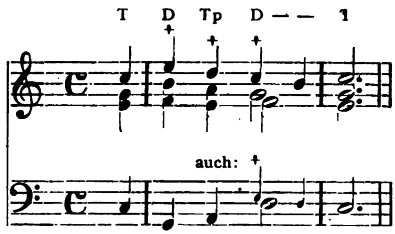


(Vgl. Beispiel 211 m.)

so stempelt der Zusammenhang das g im Basse zum Wechselton über f (das dann in plagaler Stammbewegung zur tonischen Basis geht) macht aber die Auffassung, f sei nachschlagende Septime, die sich „unregelmäßig" auflöse — eine „Kühnheit" des großen Meisters! — unmöglich.
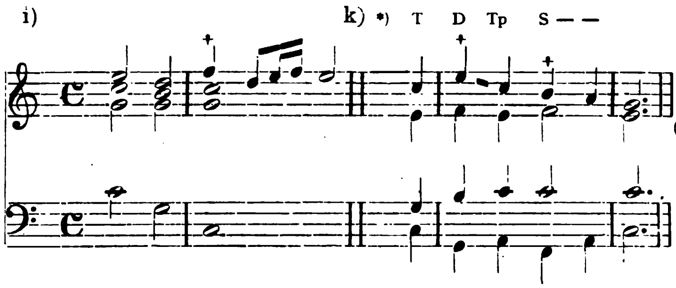
ständen Zierton neben Zierton stehen, einer auf den andern melodisch bezogen werden kann. Will man solche Beziehung von Zierton zu Zierton in einer **Reihe von Wechseltönen** herstellen, so entfällt die Forderung der unterschiedlichen Betonung zwischen Wechselton und Zielton von selbst:

338.



Wechseltöne mit deutlichem melodischen Streben können, wie Vorhalte, verziert (339 i), elliptisch (Beispiel 338, 339 k), abspringend (339 k) und abbiegend (354 n) aufgelöst werden, wenn die musikalische **Zweckmäßigkeit** solch Verfahrens außer Zweifel steht.

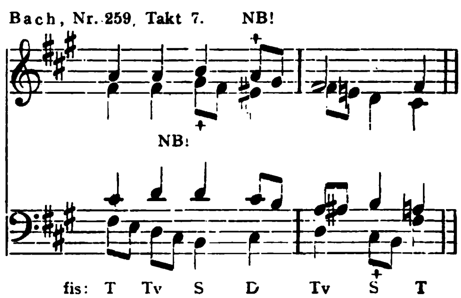
339



(R. Schumann: „Jugendalbum", Nr. 38, vorletzter Takt.)

Daß die auf die Quinte der Hauptharmonie zurückkehrende Sexte der Ableitungsformen durchaus Wechseltoncharakter hat, wurde seinerzeit geltend gemacht (s. S. 75 u. 78, Beispiel 120 m, n und Beispiel 128).

340.



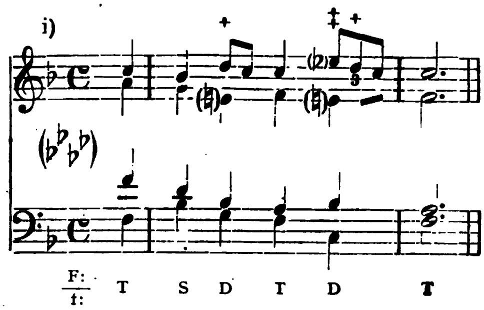
(Ferner Nr. 69, Takt 10· Nr. 211, Takt 2.)

---

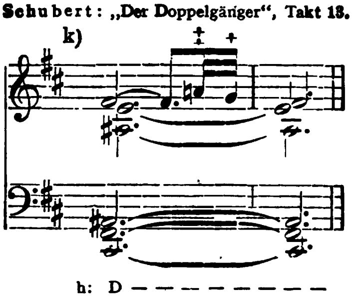
*) Vgl. Beispiele 121.

2. Außer im Sinne der elliptischen Auflösung (Beispiel 338) kann ein Wechselton auf den andern auch ohne Veränderung des harmonischen Bereichs bezogen werden in folgender Weise:

341.



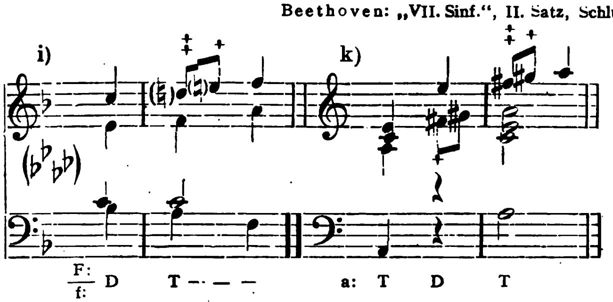
Schubert: „Der Doppelgänger", Takt 18.



Der Wechselton über dem Wechselton im Beispiel 341 i (F-Dur vorausgesetzt) kann nicht irgendwie als Leitton in Frage kommen, obgleich die Dominantharmonie klar vorliegt; er strebt mit melodischer „Schwerkraft" auf d, dieses in gleicher Weise auf c hinab. Die Übertragung des Beispiels nach Moll gibt die überzeugendste Aufhellung des Sachverhaltes: Der Leitton im Alt verlangt die Aufwärtsalteration, die für den Wechselton unmöglich ist (siehe auch 341k). Wird der Leitton zum Wechselton, jedoch aufwärts, im Sinne seines melodischen Urstrebens, so kann ihm ein (ebenfalls aufwärts weisender) zweiter Wechselton vorangeben, der in Moll natürlich gleich dem Leitton aufwärts zu alterieren ist:

Beethoven: „VII. Sinf.", II. Satz, Schluß.

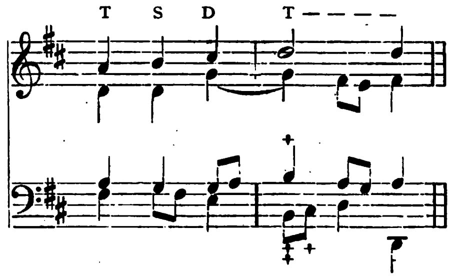
342.



Diese zweifache Wechseltonwirkung kann etwas verwischt werden, macht sich aber doch geltend, wenn durch Verzierungstöne in den anderen Stimmen der erste Wechselton äußerlich in seine Heimatharmonie, die Subdominante, eingebettet erscheint, wie im folgenden Beispiel:

Bach, Nr. 24, Takt 1 und 2.

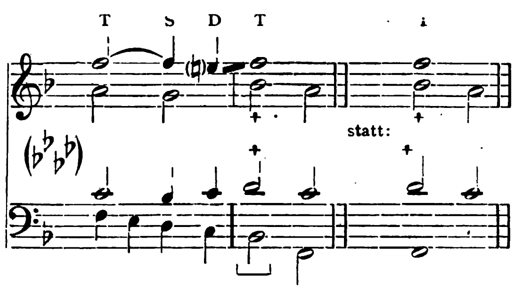
343.



(Nr. 345, Takt 6)

Der Alt singt hier den (verziert aufgelösten) Vorhalt vor der Terz der tonischen Harmonie; der Tenor den (ebenfalls verziert ans Ziel geführten) Wechselton vor der Quinte; der Baß den doppelten Wechselton vor dem tonischen Basiston, welch letzterer ohne weiteres die Stelle der beiden Achtel-Ziernoten einnehmen könnte, denn ohne Zweifel vernimmt das Ohr hier auf Grund des Zusammenhanges die Tonika, obwohl nur der Sopran einen tonischen Harmoniebestandteil erklingen läßt, einen Ton freilich, der durch den vorangehenden Leitton völlig eindeutig gekennzeichnet wird. Es handelt sich also keineswegs um einen S-Klang; ebensowenig wie das (für das Auge) vollständige Auftreten aller Bestandteile des S-Dreiklanges am Schlusse des folgenden Beispiels über den wahren Charakter der harmonischen Einheit als eines tonischen Zielakkordes mit zwei Wechseltönen, denen sich der Baß äußerlich angleicht, hinwegtäuschen kann:

344.
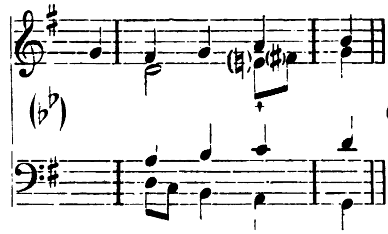


(Vgl. S. 20, Beispiel 30.)

Das Eintreten der Ziertöne, mit denen sich der Baß, dank seinem melodischen Verlauf, in harmonische Übereinstimmung bringen kann, zeitigt hier einen Scheinakkord, dessen Wirkung natürlich bestimmt wird durch die Wechselbeziehung zwischen dem, was er ist und was er nicht ist. Ähnlich, wenn auch viel einfacher, liegt der Fall im Beispiel 345:

Bach, Nr. 208, Takt 6.

345.



(Nr. 25, Takt I.)
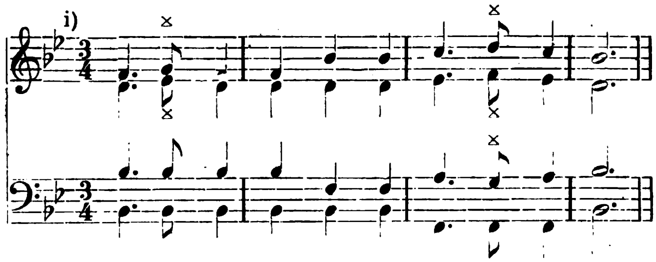
T .D T Dn T

Der Wechselton e im Alt täuscht äußerlich die S-Parallele vor; der Zusammenhang (wiederum besonders deutlich in Moll) läßt aber erkennen, daß hier funktionell nur die Dominantnebenform in Frage kommen kann.

3. Wechseltöne, die nicht, wie die bisher betrachteten, mit dem Akkord zugleich eintreten (Wechseltöne „erster Ordnung"), sondern erst, nachdem die harmonische Einheit intoniert ist, durch schrittweises Ausweichen und Zurückkehren einer Stimme erzielt werden, das „Auswechseln" also greifbar deutlich werden lassen, wirken weniger auffällig als jene, sind jedoch ein vielfach verwendeter melodischer Schmuck (Wechseltöne „zweiter Ordnung", in den Beispielen bezeichnet mit ×):

i)

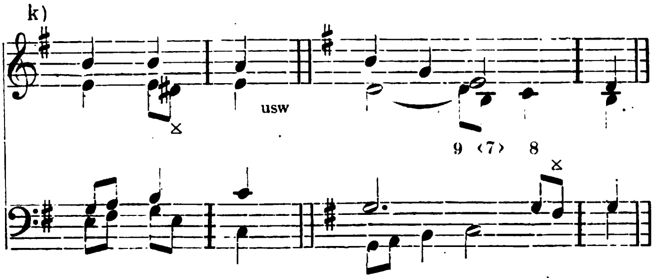
346.



In den folgenden Beispielen ist es beide Male der Leitton, dem die Rolle des Wechseltons zweiter Ordnung zufällt, einmal in der T und einmal in der S.

Bach, Nr. 324, Takt 11. Nr. 69, Takt 22.

k)

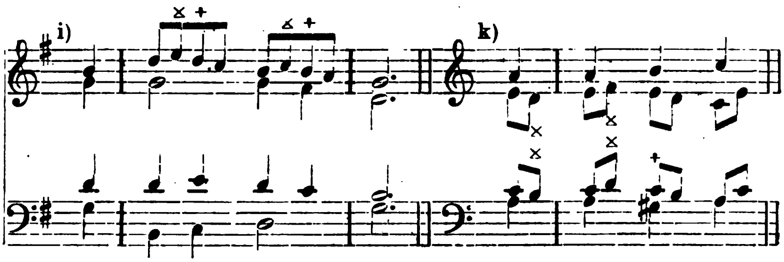


e: T — — — — S G: T — — — S — — — — T

Beide Beispiele zeigen übrigens, daß bei Rückkehr der Stimme die alte Harmonie bereits verlassen sein kann, daß also auch hier von einer Art „elliptischer Auflösung“ (sofern diese Bezeichnung noch anwendbar ist) gesprochen werden kann (vgl. hierzu Beispiele 69, 117, 118, 119 [mit dem Scheinakkord, entstanden durch den Angleichungston in der Unterstimme!] 120i u. k). Und so ist es auch möglich, daß eine Stimme beim Rückschreiten vom Wechselton zweiter Ordnung wiederum auf einen Zierton, auf einen Wechselton erster Ordnung trifft:

Bach, Nr. 123, Anfang.
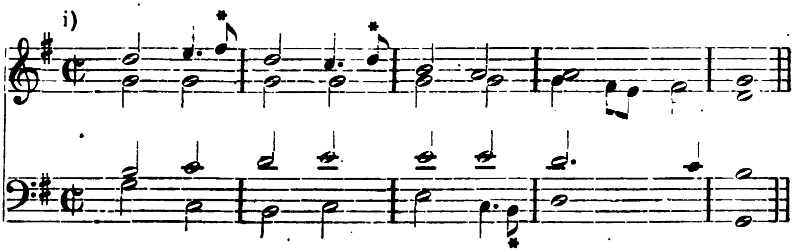
347.
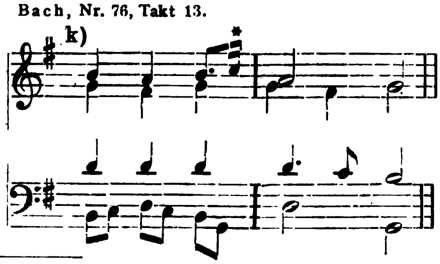


G: T — — — S D — — — T a: T — — — — — D T

4. Biegt eine Stimme im Schmucksinne des Wechseltons zweiter Ordnung zur Seite, um dann nicht auf den alten Ton zurückzukehren, sondern abspringend einen anderen zu ergreifen, so kann nicht gut an der Bezeichnung „Wechselton zweiter Ordnung“ (etwa „abspringend weitergeführt“) festgehalten werden, weil das Hin und Zurück kennzeichnend für dieses melodische Ziermittel ist. Es ergibt sich also für die Ziertöne im Beispiel 348 die Benennung Wechseltöne dritter Ordnung *), in den Beispielen bezeichnet mit *.

348.



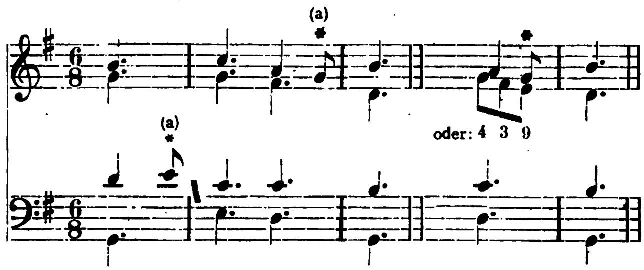
Bach, Nr. 76, Takt 13.



(Nr. 194, vorl. Takt.)
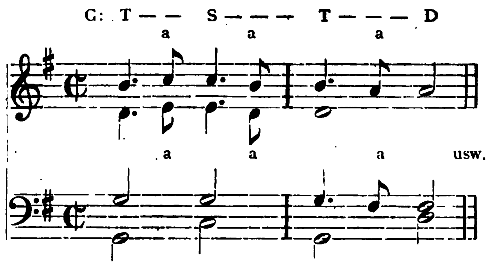
*) Fuxsche Wechselnoten.

Der Wechselton dritter Ordnung pflegt gegenüber seinem Hauptton von geringerer Dauer zu sein. Ist er in der nachfolgenden Harmonie als rechtmäßiger Bestandteil enthalten, so bekommt er den Anstrich einer „Vorausnahme“ (Antizipation):

349. 

(Bach, Nr. 234, Takt 21 und 26; Nr. 291, Takt 1.)
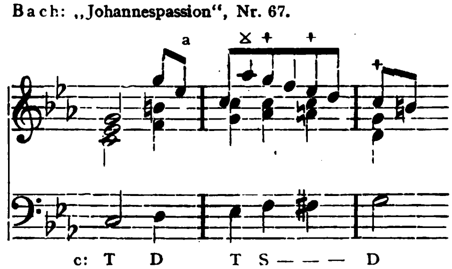
5. Die eigentliche Antizipation entsteht, wenn eine Stimme denjenigen Ton einer nächsten Harmonie vorzeitig erklingen läßt, der ihr beim Eintritt dieser Harmonie zufällt; es ist gewissermaßen die Umkehrung der Vorhaltsidee:

350. 

(Bach, Nr. 71, Takt 8; Nr. 109, Takt 3, 5, 25(!); Nr. 234, vorletzt. Takt; Nr. 350, Takt 6.)

Aber auch folgendermaßen kann eine Antizipationswirkung zustande kommen:

Bach: „Johannespassion“, Nr. 67.

351. 
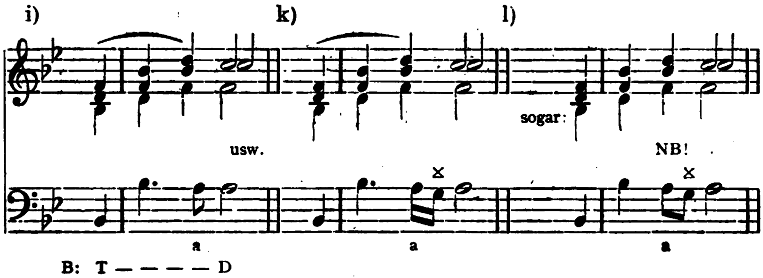
Das es im ersten Takt wird durchaus als Vorausnahme der tonischen Terz empfunden, nicht etwa als abspringender Wechselton erster Ordnung über d; seine harmonische Urbedeutung läßt das in diesem Zusammenhange schwerlich zu. (Ebensowenig kann das as im zweiten Takt anders,

denn als Wechselton zweiter Ordnung — neben dem gedachten g der Tonika — aufgefaßt werden.)
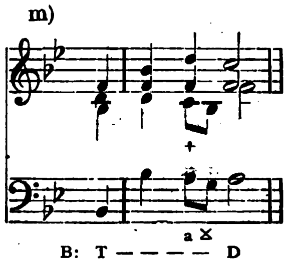
Auch die Vorausnahme kann, obwohl selber Verzierung, wiederum ihrerseits eine Verzierung erhalten:

Bach: „Der lieben Sonnen“ (Schemelli).

352.



also auch:
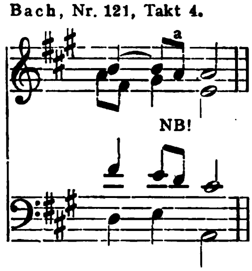


(Womit allerdings bereits wiederum das Gebiet der kontrapunktischen Schreibweise gestreift wäre.)

Der Gegensatz zwischen dem Ausdrucksvermögen eines Ziertones und dem eines harmonieeigenen Tones gestattet ohne Gefahr für die Gleichwertigkeit der Stimmen selbst eine Führung im hochgradigen Verschmelzungsverhältnis der reinen Quinte, wenn etwa Antizipation und nachschlagende Septime gleichzeitig eintreten:

Bach, Nr. 121, Takt 4.

353.
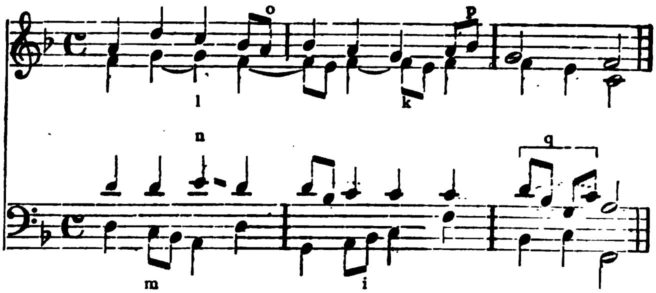


(Nr 8, Takt 2, 4, 6, 16; Nr. 48, Takt 4 und andere Stellen.)

Durch wählerische Verwendung der Ziermittel ist der lebendige Fluß auch des im Grunde homophon bleibenden Satzes sehr zu heben:

Bach, Nr. 213.

354.



F: Tp S T S SDT D T S D T
oder:
[S
[D mit Vorhalt vor dem Leitton.
Vgl. S. 162.

i) Durchgangston, k) Vorhalt 4 3 mit regelm. Verlauf. l) Vorhalt elliptisch aufgelöst. m) Wechselton erster Ordnung. n) Wechselton erster Ordnung (e vor f) abbiegend. o) Wechselton zweiter Ordnung. p) Wechselton dritter Ordnung. q) Figurative Sprünge innerhalb der Harmonie zwecks Beibehaltung der Achtelbewegung.

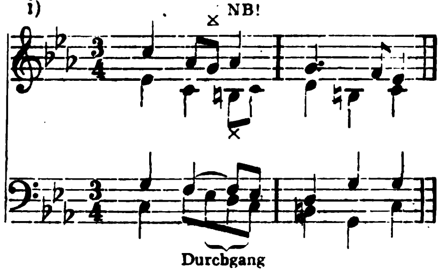
Zufalls- und Scheinakkorde (Anmerkung 17) ergeben sich durch Häufung von Ziertönen nicht selten:

Bach: „Die bittre Leidenszeit“ (Schemelli).

c: T S — — D — — T

i)

355.

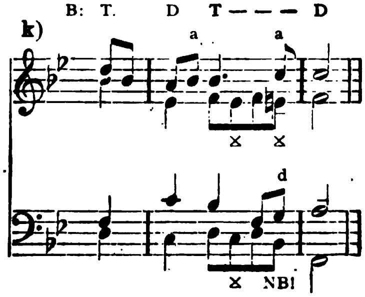


(NB! Nicht D-Mischakkord, sondern zufälliger Zusammenklang; das zweite und dritte Viertel des ersten Taktes werden rein subdominantisch verstanden.)

Bach, Nr. 209, Takt 7.

B: T. D T — — — D
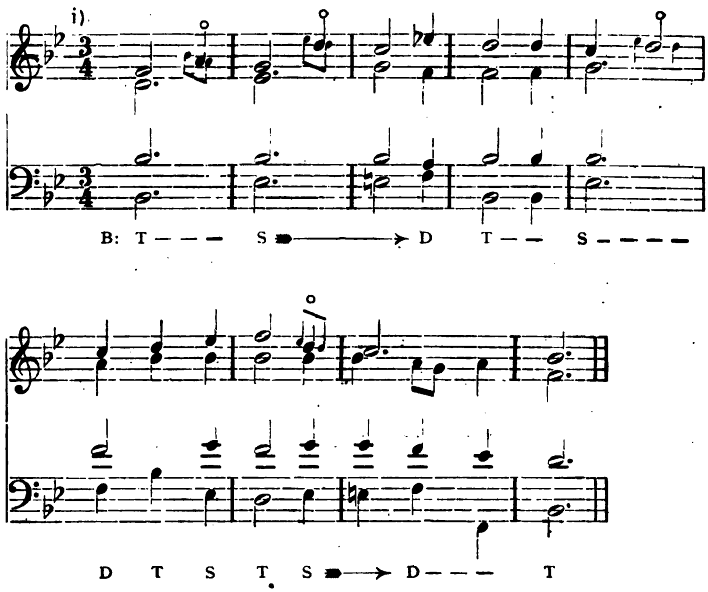
k)



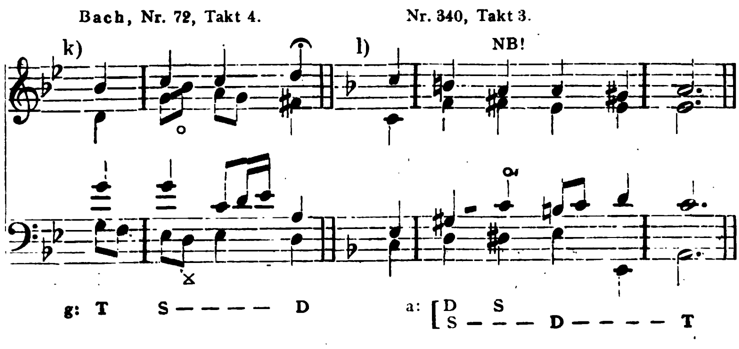
NB! Die Töne in den drei Oberstimmen werden allesamt **rein melodisch** in dem angegebenen Sinne aufgefaßt, obgleich sie mit dem Baß (der als tonisches Fundament nicht zu verkennen ist!) **äußerlich** den dominantisierten S-Vierklang bilden (s. S. 164, Abschn. 7).

6. Eine gewisse äußere Ähnlichkeit mit den Wechseltönen erster und zweiter Ordnung besitzen die **sprungweise** und **durch Aufwärtsschritt erreichten Bindetöne**; ihrem melodischen Wesen nach sind sie aber von durchaus anderer Art:

356.
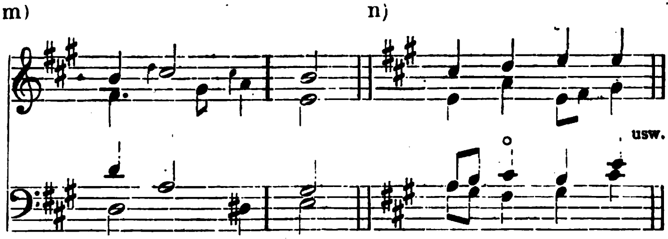


(Man beachte, daß das melodische Verhalten dieser Verzierung durchaus dem der schreitenden Bindetöne entspricht, daß jeglicher dieser Töne **von dem nächst höheren kommend** gedacht und auf solche Weise durch abwärts gerichtete Triebkraft belebt ist.)



(NB! Vergl. S. 164, Abschnitt 7.)

Bach, Nr. 7, Takt 32. Nr. 233, Takt 9.
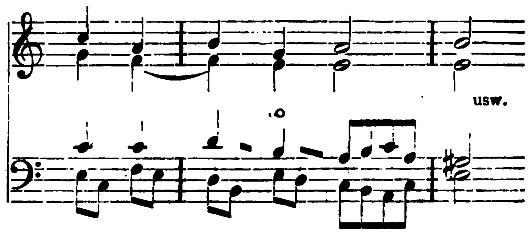
m) n)



Selbst die „dritte Form“ der Tonika (s. Beispiel 287) kann durch den sprungweise erreichten Bindeton der Tonika entstehen:

Bach, Nr. 211, Takt 5.
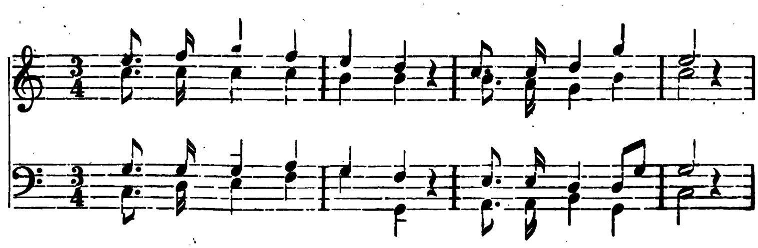
357.
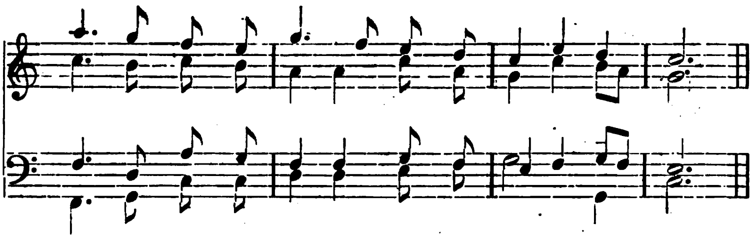


(NB! Die sequenzmäßige Führung und ihren Einfluß auf die Gesamtwirkung des Zusammenhanges nicht überhören!)

Aufgaben: Seite 333. — Wechseltöne aller Arten, Antizipationen und Bindetöne der gekennzeichneten Art sind, neben gegebenenfalls verwertbaren Verzierungstönen der früher behandelten Gruppen, anzubringen bzw. aufzuspüren bei der vierstimmigen Ausarbeitung der gegebenen Außenstimmen und Melodien. — Ferner sind Choräle (vgl. Beispiel 354) und Volkslieder vierstimmig zu setzen unter Ausnutzung der besprochenen Verzierungsmöglichkeiten, z. B.:

I. Tenor.
II. Tenor.
I. Baß,
II. Baß.
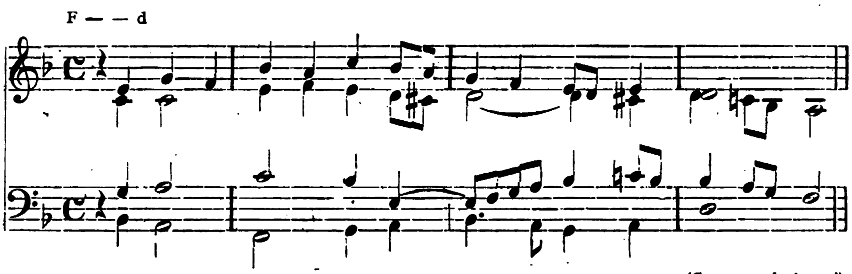




(Sorgfältig analysieren! — Siehe Anmerkung 5.)
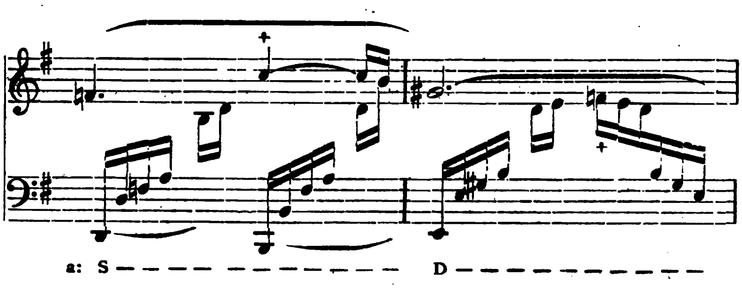
In den Werken der Meister sind einschlägige Beispiele aufzusuchen. (Fortgesetzte analytische Übungen sind unerläßlich. — Man versuche sich an Bach Nr. 345, 209, 213 usw.)
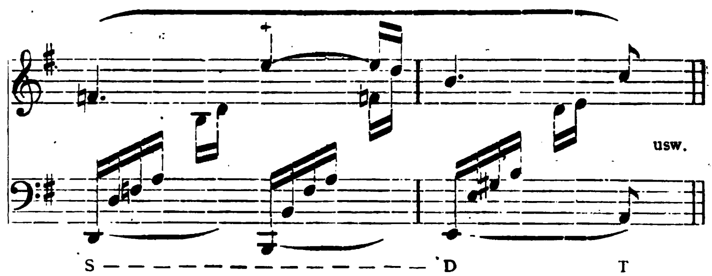
In Modulationen sind vielfach melodische Verzierungen zu verwenden, z. B.:



(Genau analysieren!)

Man bemühe sich auch, Wechseltöne usw. in figurativ aufgelöster Mehrstimmigkeit, etwa im klaviermäßig arpeggierten Satz, zu erkennen und festzustellen, was in solchem Satz akkordisch (vorwiegend „senkrecht" wirkend) und was rein melodisch (ausschließlich der Belebung des „wagerechten Verlaufs" dienend) zu bewerten ist.





(Aus Rob. Schumann: op. 25, Nr. 3 „Der Nußbaum“. — Das Stück ist ganz zu analysieren.)

XIV.

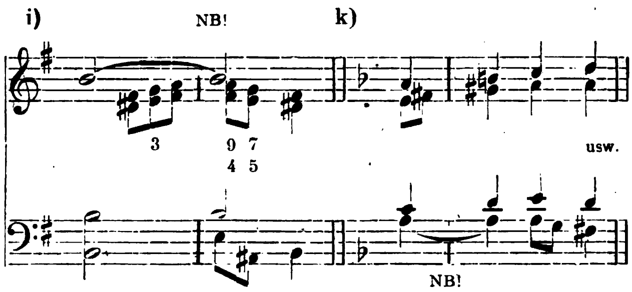
Die liegende Stimme. — Der Orgelpunkt. — Der figurierte Orgelpunkt.

Die Dominantableitung (Kap. VI) wird in der Weise erzielt, daß die Quinte der D durch den nächst höheren Ton, die Sexte, ersetzt wird. In ihrer harmonischen Urbedeutung ist diese Sexte die tonische Terz, wodurch sich von selbst die charakteristische Sachlage ergibt, daß die authentische Kadenz mit D-Ableitung in der Stammbewegung **eine äußerlich unbewegte Stimme** aufweist (Beispiele 105 i—l), eine Stimme, die sich gewissermaßen von der Teilnahme an der Kadenz ausschließt: sie bewahrt in ihrer Unbewegtheit die tonische Wirkung, während die anderen Stimmen von der Tonika zur Dominante schreiten und zur Tonika zurückkehren. Die Beziehung der D-Sexte auf die D-Quinte, die sie ersetzt, wird aber trotzdem empfunden; das zeigt sich bei der weiteren Entwicklung der D-Ableitungsform und ihrer Verselbständigung. Sobald nun eine Stimme, die auf Bewegung verzichtet, zugleich jeglicher Beziehung auf die Bestandteile eines gleichzeitig erklingenden, funktionell eindeutigen Akkordes bar ist, wird sie zur **liegenden Stimme**; ist sie Baß, so führt sie den Namen **Orgelpunkt**.

Anfangs- und Endpunkt der liegenden Stimme müssen natürlich akkordisch (funktionell) klar bewertbare Töne sein; ihr „geradliniges“ Fortklingen — dessen Dauer ohne Belang ist — erhält seinen Ausdruck durch den Gegensatz, der sich unausgesetzt zwischen dem akkordisch Zusammengehörenden oder Bezogenen und dem akkordisch nicht Beziehbaren ergibt. Wo ein solcher Gegensatz vorliegt, er sei noch so kurz, entsteht die liegende Stimme (358 i) bzw. der Orgelpunkt (358 k):

Rob. Schumann, op. 25, Nr. 4. Bach, Nr. 340, Takt 4/5.

358.
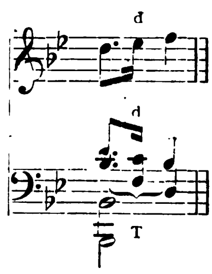


e: D — — — — T S D a: T D T
Orgelpunkt

Der Dominantbasiston im ersten Beispiel wird zur „liegenden Stimme" lediglich durch das Zusammentreffen mit dem ihm wesensfremden, Subdominantklang; dem tonischen Basiston im Baß des zweiten widerfährt das gleiche infolge des Erscheinens einer völlig eindeutigen Dominantharmonie in den drei Oberstimmen. Funktionelle Eindeutigkeit der zur liegenden Stimme in Gegensatz tretenden Akkorde ist Bedingung; Zufallsharmonien lassen den Eindruck einer liegenden Stimme nicht aufkommen:

Schubert: „Über allen Gipfeln."

359.

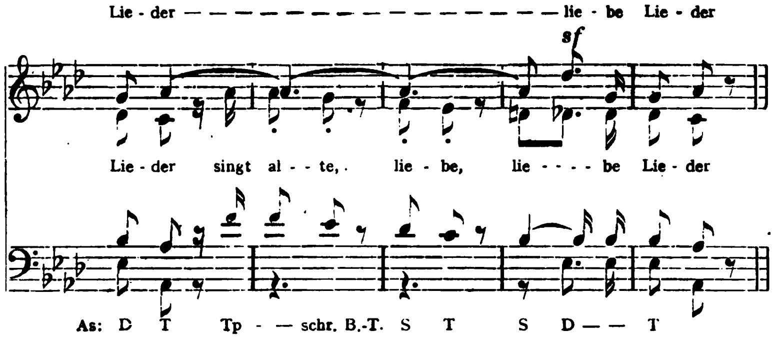


B: T — — —

Das Sechzehntelakkordgebilde in den drei Oberstimmen entsteht durch zwei Durchgangstöne im Sopran und Alt, mit denen der tonische Akkordbestandteil des Tenors zusammentrifft, scheinbar den Dominantseptimenakkord bildend; der im Basse liegende Basiston der T behält unausgesetzt die funktionelle Alleinherrschaft, das entscheidende Kennzeichen des Orgelpunkts fehlt ihm. Ähnlich liegt der Fall im folgenden Beispiel:

Mendelssohn: „Die Nachtigall."
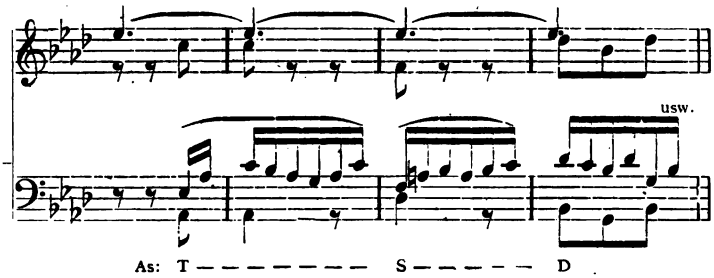
360.



Während im Beispiel 361 Takt 3 die funktionelle Unvereinbarkeit des von der (wirklichen) liegenden Stimme gehaltenen Tones es mit der darunter erklingenden S offenkundig ist:
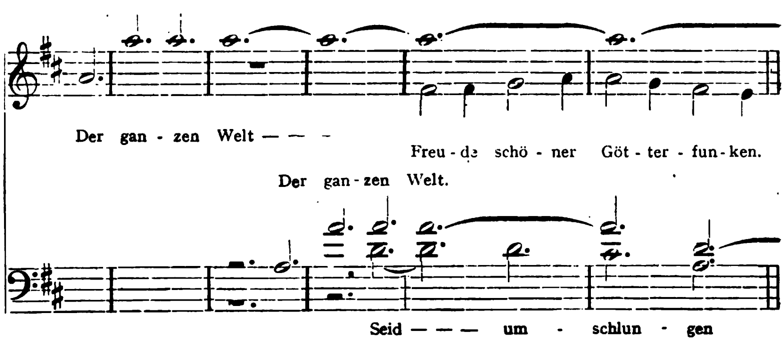
Beethoven: „V. Sinfonie", II. Satz.
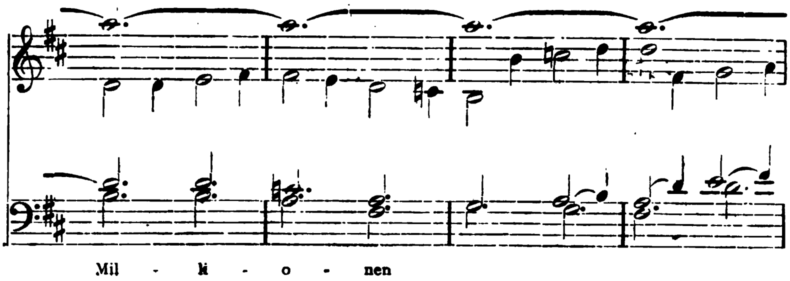
361.
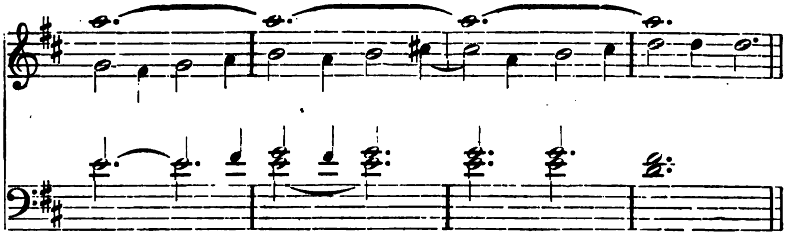


Ebenso ist im Schlußsatz der IX. Sinfonie von Beethoven der Sopran des folgenden Bruchstückes als liegende Stimme anzusprechen:

362.



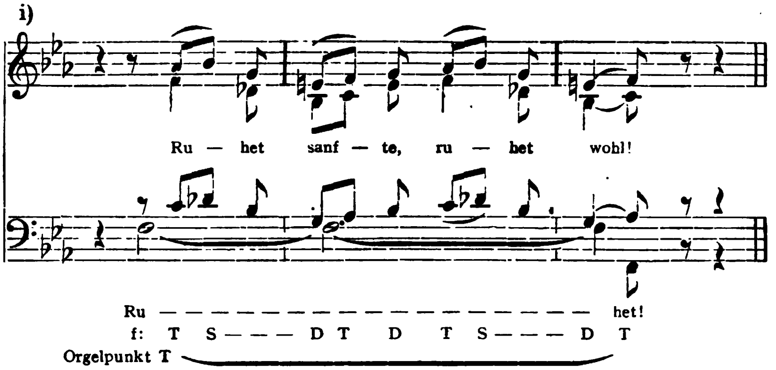




Weitaus am häufigsten kommt die liegende Stimme im Baß, als Orgelpunkt, vor, und zwar sind hier wiederum diejenigen Fälle fast ausnahmslos anzutreffen, in denen entweder der Basiston der T oder der der D, oder auch beide zugleich als von der kadenzmäßigen Entwicklung der oberen Stimmen unabhängige Töne weiterklingen, kurz bezeichnet: „Orgelpunkt auf der Tonika (363 i), Orgelpunkt auf der Dominante (363 k), „Orgelpunkt auf Grundton und Quinte" (363 l).
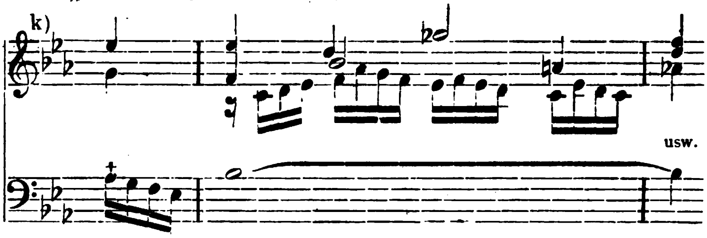
Bach: „Matthäuspassion", Schlußchor.

363. i)



(Ferner: Wohlt. Klav. I, Schlüsse der Präludien C-Dur, C-moll, Es-Dur, Es-moll u. a. O.)

Bach: „Wohlt Klav. I." Es-Dur-Präludium.
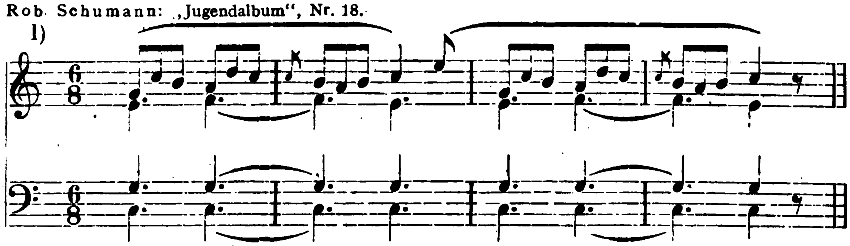


(Ferner: Wohlt. Klav I. Schlüsse der Präludien C-Dur, Cis-Dur, D-Dur, f-moll u. a. O. — R. Schumann, Jugendalbum, Nr. 17, Takt 9—12.)

Es: T — — — — D S ——→ D

Orgelpunkt: D

Rob. Schumann: „Jugendalbum", Nr. 18.
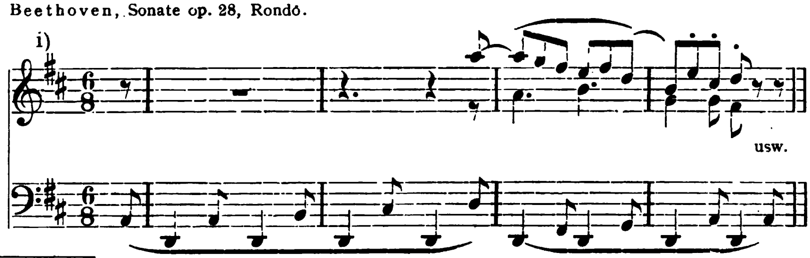


Jugendalbum, Nr. 17, Schluß. —
Schubert: „Liebesbotschaft", Anfang; „Der Leiermann" (durch das ganze Lied!).

Wie schon aus Beispiel 363 l ersichtlich ist, berührt es das Wesen des Orgelpunkts nicht, wenn der fortklingende Ton wiederholt angegeben wird. Im Klaviersatz ergibt sich die Notwendigkeit des wiederholten Anschlagens eines Tones aus der Natur des Instrumentes von selbst. (Bach, Wohlt. Klav. I, B-moll-Prälud., Anfang; Beethoven, Sonate op. 28 D-Dur, Anfang*).) An Stelle des wiederholten Anschlagens kann auch die Oktavbrechung treten (Beethoven, op. 2, Nr. 1, erster Satz, Seitengedanke As-Dur) oder das Tremolo (Beethoven, Sonate pathétique, erster Satz, Allegro, an mehreren Stellen). In solchen Fällen spricht man auch wohl von einem figurierten Orgelpunkt (Bach, Wohlt. Klav. I, G-Dur-Präludium, Anfang). Die Figuration einer liegenden Stimme kann unter Umständen so reich gehalten sein, daß sich neben der Melodik der anderen Stimmen geradezu ein ornamentales Sonderleben entwickelt (Bach, Wohlt. Klav. I, A-moll-Präludium; Chopin, As-Dur-Polonäse, Einleitung zum Trio). Der Instrumentalsatz läßt auch ein figuratives Einbeziehen des Orgelpunkts in die Bewegung des Tenors zu:

Beethoven, Sonate op. 28, Rondo.
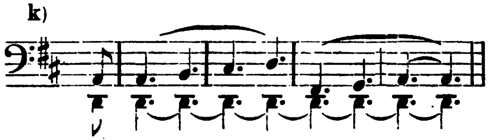
364.



*) Daß die Meister sich diese „Notwendigkeit" für den Ausdruck zunutze gemacht haben, wie in den angegebenen Beispielen, das ist — Meisterart.
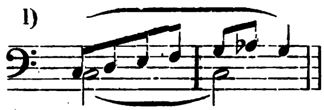
Es ist leicht zu erkennen, daß das, was hier für die linke Hand wie „einstimmig“ notiert erscheint, durchaus eine Zweistimmigkeit bedeutet:

k)
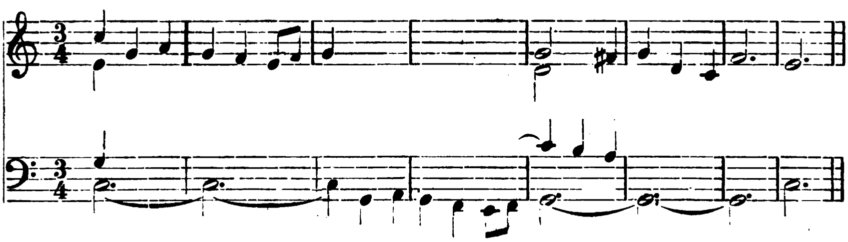


ähnlich wie im viert- und drittletzten Takt der C-Dur-Fuge des II. Teils d. Wohlt. Klaviers Tenor und Baß sich so darstellen:

l)



Da die Nichtbewegung des Orgelpunkts auf eine reichere melodische Ausgestaltung der anderen Stimmen hindrängt, so hat der Orgelpunkt vorwiegend seine Stelle im polyphonen (kontrapunktischen) Satz.

Aufgaben: Man bearbeite nachfolgende Skizze vierstimmig und versuche, ähnliche Sätze zu entwerfen.



In den **Werken der Meister** lasse man sich liegende Stimmen und Orgelpunktwirkungen nicht entgehen.

XV.

Alteration. — Die Alteration in den Urkadenzen. — Generalbaßschrift. — Wirkung der Alteration auf Stamm- und Umlagerungsbewegung. — Besondere Formen der S-Alteration in der dreiteiligen, wie in der plagalen Kadenz. — Verselbständigung der Moll-S mit abwärts alterierter Sexte (Akkord der neapolitanischen Sexte) und ihre Bedeutung für die Modulation. — Die Subdominante der S. — Die alterierte T-Vertretung in Dur. — Die Durterz der S in Moll und die alterierte T-Vertretung in Moll. — Alteration der D-Vierklänge. — Alteration dominantisierter Formen. — Alteration des S-Vierklanges. — Alterierte Wechseltöne. — Die chromatische Tonleiter.

Daß das Ersetzen eines Tones durch einen andern der gleichen Stufe der Stimmführung dienlich (und unter Umständen auch für die Geschlossenheit des harmonischen Gefüges von Vorteil) sein kann, hat sich zum ersten Male gezeigt bei Betrachtung der Subdominantableitung und ihrer Verselbständigung: Die Wechseldominante entsteht (s. S. 55) dadurch, daß die Mollterz der Subdominantparallelen gegen die Durterz ausgetauscht, oder — wie der allgemein übliche, aber weniger gute Ausdruck lautet — daß die Terz „erhöht" wird*). Der Vorgang heißt Alteration. Die Dominantisierung der T-Parallelen (s. S. 90) und die Beschaffung des „künstlichen Leittons" für die verselbständigte D-Ableitung (s. S. 88) verlangt den gleichen Alterationsvorgang. In der Molltonart ist die Alteration der Dominantterz fast eine ständige Maßnahme zur Erzielung einer möglichst schlüssigen authentischen Kadenz, und die Alteration der Subdominantterz, bestimmt durch Zweckmäßigkeitsgründe der Melodik, geht mit ihr bei gewissen Umlagerungsbewegungen Hand in Hand (s. S. 93).

In all diesen Fällen handelt es sich um das Einsetzen eines höheren Tones, um eine Aufwärtsalteration, als deren äußerlich zutage liegender Zweck die Verengung eines Ganztonschrittes in einen Halbtonschritt erscheint, abgesehen von der Aufwärtsalteration der S-Terz in Moll, durch die ein übermäßiger Schritt einem Ganztonschritt weichen muß.

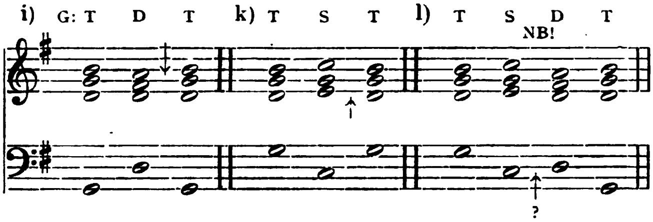
1. Betrachtet man die Stammbewegungen der Urkadenzen daraufhin, inwieweit sie Gelegenheit bieten, Ganztonschritte durch das

---

*) Der Ausdruck ist deshalb anfechtbar, weil im Grunde ein Ton gar nicht „erniedrigt" oder „erhöht" werden kann. Die Alteration „verändert" den Ton nicht, sondern setzt einen „anderen" an seine Stelle, jedoch einen Ton, der nach unserem System der gleichen Stufe angehört.
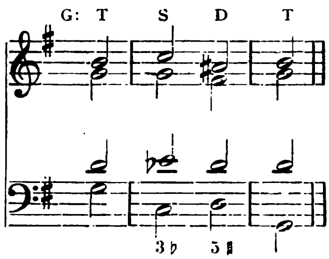
Verzierungsmittel der Alteration (denn auch die Alteration zählt zu den Schmuckmitteln des musikalischen Satzes) in Halbtonschritte umzuwandeln, so ergeben sich für dieses Verfahren — wenn der Tonbestand der T zunächst unangetastet bleibt — nur zwei Möglichkeiten:

365.



In der authentischen Kadenz kann die Quinte der D zwecks Annäherung an ihr Ziel aufwärts alteriert, für a im vorliegenden Falle also ais gesetzt werden; in der plagalen läßt sich die Terz der S ihrem Ziele durch Abwärtsalteration näherbringen, e kann gegen es ausgetauscht werden, eine sehr häufig geübte Maßnahme, die gewissermaßen der Durdominante in Moll eine Mollsubdominante (dies die gebräuchliche Bezeichnung) in Dur gegenüberstellt. Der Ganztonschritt des Basses in der dreiteiligen Kadenz (365l) muß unverändert bleiben, solange der Basiston der S doppelt vorhanden ist und naturgemäß nicht zwei verschiedene Ganztonschritte machen kann, die beide ihrer Beschaffenheit nach durch die Alteration zu treffen wären. So ergeben sich also zunächst diese Alterationsmöglichkeiten:

366.
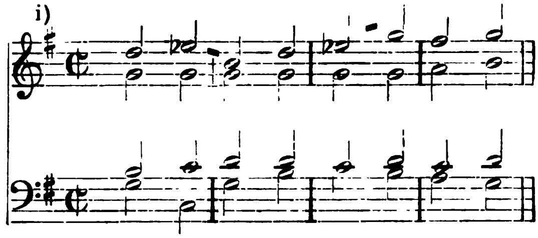


(Die Generalbaßschrift setzt statt der 3 mit dem Versetzungszeichen gewöhnlich dieses allein — das freistehende Versetzungszeichen betrifft stets die Terz — und deutet eine Aufwärtsalteration statt durch ein Versetzungszeichen auch wohl durch das Durchstreichen der Intervallziffer oder eines Teilchens von ihr an: $\not{5}$.)

In beiden Fällen erfährt die Stammbewegung der in Frage kommenden Stimmen durch die Strebe-Eigenschaft, die jeder alterierte Ton mehr oder weniger geltend macht, eine Förderung, ohne jedoch einem absoluten Zwang zu unterliegen. Sowohl die Mollterz der Subdominante, wie die aufwärts alterierte („übermäßige“) Quinte der D kann auch in Um-
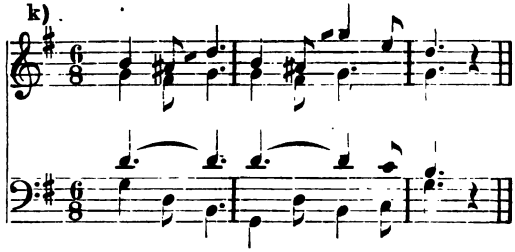
lagerungsbewegung verlassen werden, und zwar die erstere mit völliger Freizügigkeit, die andere überzeugend nur in ihrer Alterationsrichtung:

i)

367.
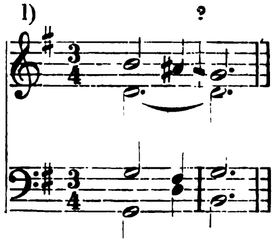


k)



Dagegen:

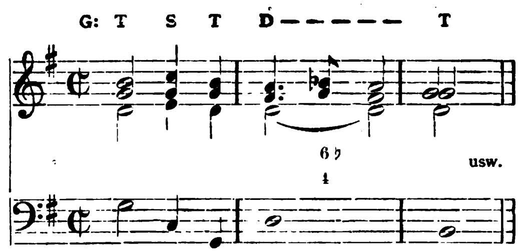
l)



Der Grund für das verschiedene Verhalten der beiden alterierten Töne liegt offenbar darin, daß durch die Terzalteration die Selbständigkeitsmerkmale des Akkordes (Grundsatz II!) nicht verletzt werden, während die Alteration der Quinte die Geschlossenheit des harmonischen Gefüges sprengt, das Gleichgewicht der senkrechten Wirkung aufhebt und dadurch von selbst dem wagerechten Vorgang die eindeutigere Richtung gibt.

Gleich dem ursprünglichen Akkord kann auch die Subdominante im übertragenen Sinne (die S der D) durch die in Rede stehende Alteration abgewandelt werden:

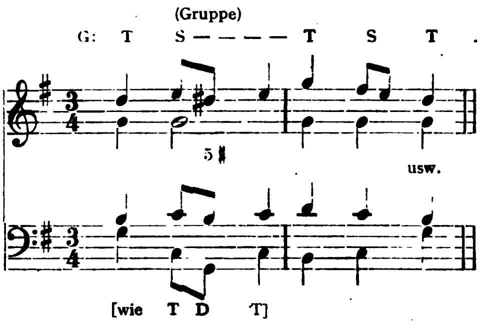
368.



Liegender Quartsextakkord
(Siehe S. 37.)
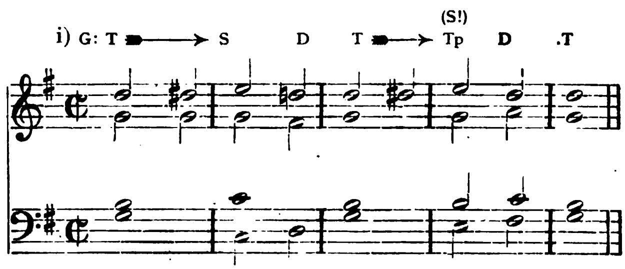
und ebenso die Dominante im übertragenen Sinne (die D der S), vorausgesetzt, daß sie nicht als durchgehender Quartsextakkord (also mit zwei Quinten) auftritt (s. S. 36):

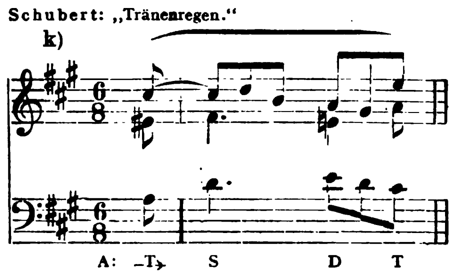
369.



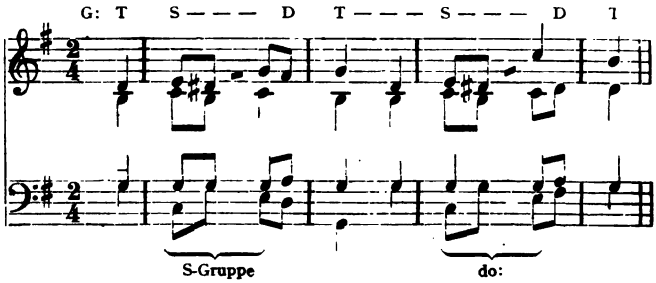
Die Aufwärtsalteration der Quinte der Durtonika stempelt diese eigentlich immer zur Dominante der Subdominante:

370.
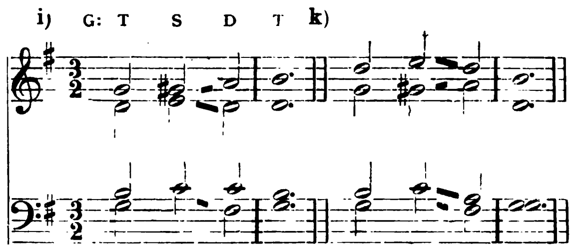




Daß auch die Tp (bei NB!) auf diese Weise stark subdominantischen Anstrich erhält, ist deutlich zu hören. — Umlagerungsbewegung ist hier, wie bei der Ausgangsform, wiederum unter Beibehaltung der Alterationsrichtung möglich:
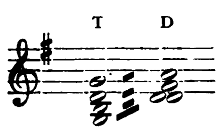
371.


Wenn in den bisher betrachteten Fällen die Stammbewegung durch die Alteration begünstigt wurde und die Umlagerungsbewegung dabei möglich blieb, so kann weiterhin durch die Alteration bewirkt werden, daß eine Umlagerungsbewegung erzwungen und damit gleichzeitig die Stammbewegung unmöglich gemacht wird. Das geschieht bei Aufwärtsalteration der Subdominantquinte in der dreiteiligen Kadenz:
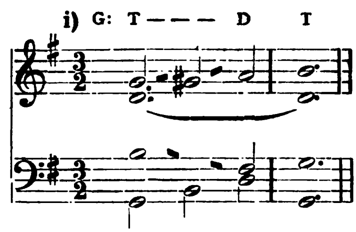
372.


Die „melodische Zweckmäßigkeit" wäre nicht einzusehen, wenn hier von der aufwärts gelenkten S-Quinte plötzlich im Sinne der Stammbewegung S$\gtreqless$D abwärts geschritten würde; die Umlagerungsbewegung wird somit zur Notwendigkeit.
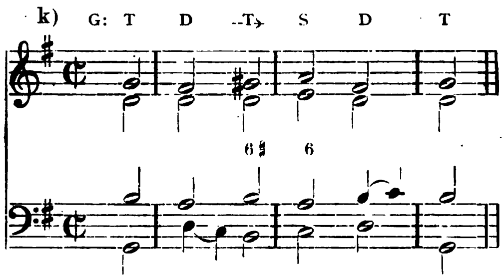
Eine Umlagerungsbewegung zwischen T und D
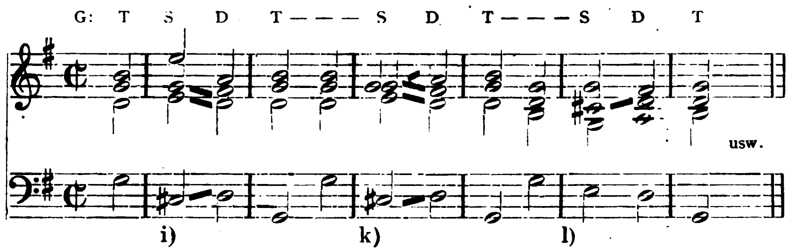


ließe sich „erzwingen" durch Aufwärtsalteration des in einer der Oberstimmen liegenden tonischen Grundtones, die sich am reibungslosesten vollzieht, wenn dieser Basiston nur einmal vorhanden ist, die T also in Sextakkordform auftritt:

373. 
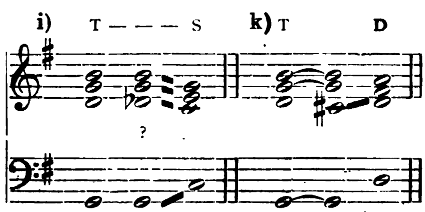
Und in gleicher Weise wäre der S die Ableitungsform (der S-Sextakkord) zu sichern:



Sobald man übrigens von der Verdoppelung des Basistones absieht, ist auch die chromatische Annäherung der beiden dominantischen Fundamente, die im Beispiel 365 l zunächst mit einem Fragezeichen versehen werden mußte, angängig:

374. 

Die S erhält auf diese Weise etwas Verwandtes mit der Wechseldominante; sie wirkt hier wie eine Dominantnebenform für d fis a. Die so enger geschlossene Beziehung zwischen den Basistönen der beiden Dominanten macht verständlich, weshalb bei der Umlagerungsbewegung zwischen T und S nach Art von Beispiel 375 i das einzige hier mögliche „Zwangsmittel“ nicht so verfangen will, wie das ähnliche Mittel (Beispiel 373) bei der Umlagerungsbewegung T—D:
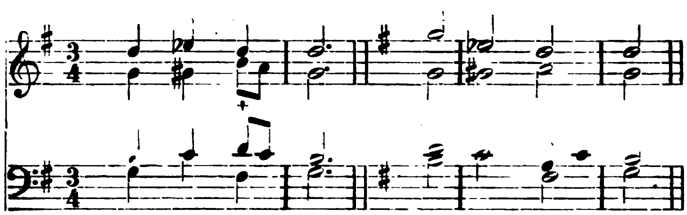
375. 

Das Ohr sträubt sich gegen die Auffassung des bei 375 i notierten Zusammenhanges; es ergreift in Zweifelsfällen stets das Wahrscheinlichste, und das ist nicht das in Umlagerungsbewegung erfolgende Eintreten, der S, sondern die, durch den alterierten Wechselton (cis) noch geförderte Urbewegung zur D hin (375k).

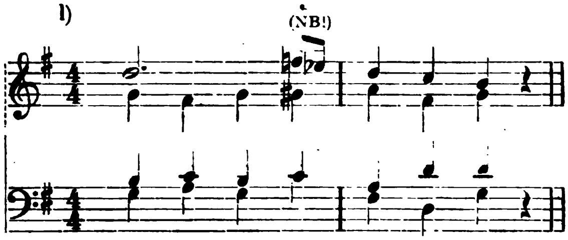
Wie alle Schmuckmittel des mehrstimmigen Satzes, so ist auch die halbtonige Annäherung bei Ganztonschritten, die Alteration, nicht wahllos überall zu verwenden, wo sinngemäß ein Ganztonschritt gesungen wird. Wollte man etwa im Beispiel 372i außer dem Sopran auch den Alt beim Weiterschreiten von der S zur D um einen Halbton seinem Ziele annähern, also nicht nur g in gis, sondern auch e in es alterieren, so würde das Ohr nichts dawider haben; der Stimmenverlauf bleibt verständlich. Ob aber die gleiche Alteration in Beispiel 372k der Deutlichkeit der Stimmführung ebensowenig Abbruch tun würde? In unserem temperierten System erklingen gis und as in gleicher Höhe*); as aber würde mit dem darüberliegenden es im Verschmelzungsverhältnis der reinen Quinte vernommen werden, und da Alt und Sopran eben vorher die gleiche Lagerung aufwiesen, so könnte der Gleichwertigkeit der Stimmen Gefahr drohen. Die Gefahr besteht auch (für Singstimmen zumal); ihr kann aber durch den weiteren Verlauf nachträglich begegnet werden (376i), wenn man nicht von vornherein entsprechende Vorbeugemaßregeln treffen will (376k u. l):

i) T S D T k)
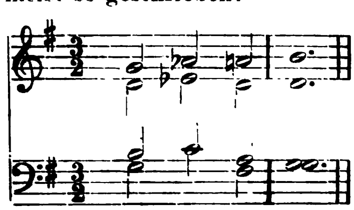
376.



l)



*) Tatsächlich wird die gedachte Alteration orthographisch unrichtig, aber bequemer lesbar meist so geschrieben:



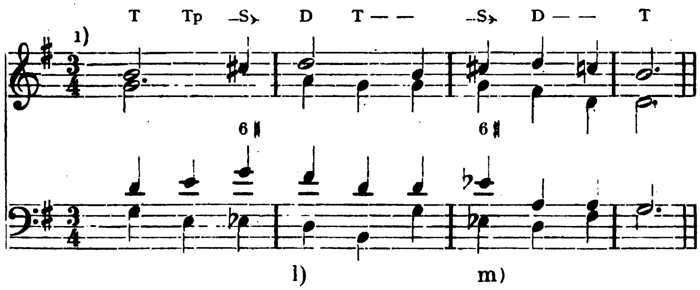
NB! Es ist ersichtlich, daß der abwärts alterierte Zielton die Abwärtsalteration des Wechseltones notwendig macht.

Die Aufwärtsalteration des S-Basistones gleichzeitig mit der Aufwärtsalteration der höher gelegenen Quinte zu verwenden, geht indessen nicht an, weil Grundton und Quinte der D auf solche Weise schrittmäßig in gleicher Richtung erreicht und damit die grundsätzlich zu beachtenden Rücksichten bei der Bewegung S—D verletzt würden (s. S. 21).
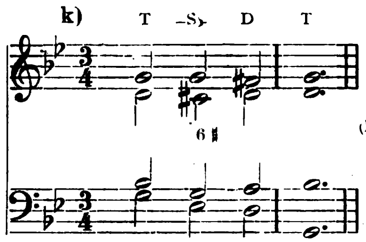
(Begründen, weshalb bei 374k nicht gegen diesen Grundsatz verstoßen wird!)

In Verbindung mit der Abwärtsalteration der Terz tritt aber die Aufwärtsalteration des S-Basistones sehr häufig auf; die Mollterz kann dabei unter Umständen wohl verdoppelt erklingen (nämlich wenn beiden Tönen freie Bahn bleibt, 377 m), der meist in einer Oberstimme erscheinende alterierte Basiston wegen seiner eindeutigeren (Leitton-)Artung nicht (S. 231):

377.



In Moll ergibt sich der gleiche Stimmenverlauf bereits bei alleiniger Aufwärtsalteration der S-Basis, da die Mollterz ja vorhanden ist:
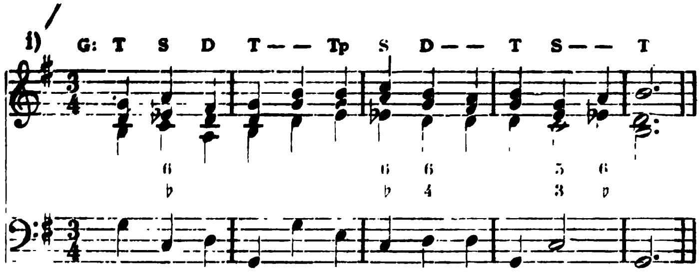


(Bach, Nr. 19 Takt 1.)

Den so entstehenden Zusammenklang wegen des Umstandes, daß die Entfernung von der Mollterz bis zur aufwärts alterierten S-Basis eine übermäßige Sexte beträgt, den „übermäßigen Sextakkord" zu nennen, wie es die ältere Akkordlehre tut, ist praktisch wertlos*).

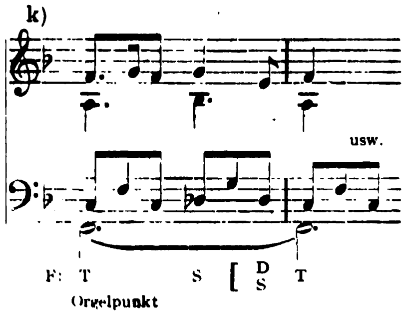
2. Die Abwärtsalteration der S-Terz in Dur macht auch bei Verwendung der S-Ableitung den Eindruck einer natürlichen, leicht verständlichen melodischen Verzierung:

*) Wie überhaupt die vielfach gepflogene zusammenhangslose Einzelbetrachtung als gegeben angenommener „Akkorde" nur in bescheidenem Maße geeignet ist, musikalische Einsichten zu fördern und satztechnisches Können zu vermitteln.

378.
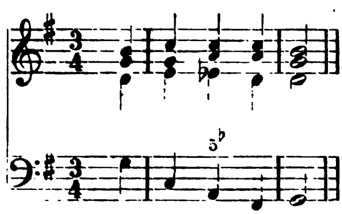


Schubert: „Erlafsee.“
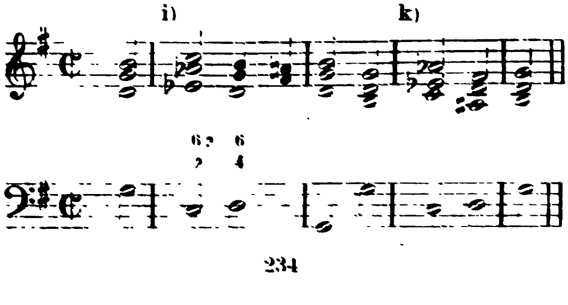


Der Subdominantparallelen steht dieselbe Abwandlung nicht minder zu Gesicht; nur nimmt sie ihr die Möglichkeit, als Hilfsdominante aufzutreten: Die S-Mollterz zerstört die wirkliche Verselbständigung wieder und bewahrt dem Zusammenklang den S-Charakter:

379.



Im Takt 3 des Beispiels 378 würde sich aber für den Alt beim Weiterschreiten von der S zur D Gelegenheit bieten, den Ganztonschritt a—g in einen Halbtonschritt zu verwandeln, was durch Abwärtsalteration der S-Sexte zu geschehen hätte:

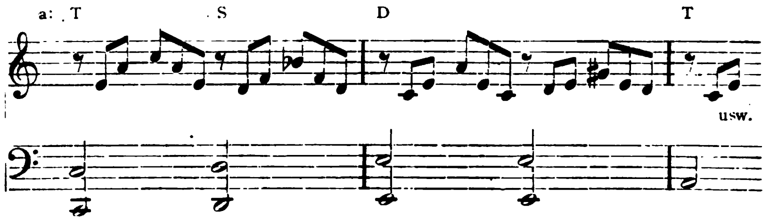
380.



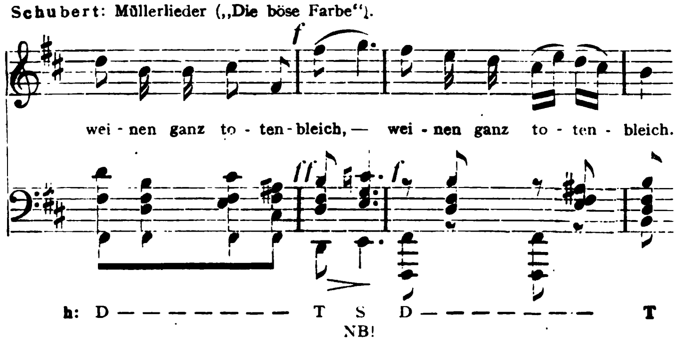
Und da der D_4^6-Akkord wiederum nur eine Verzierung, keine wesentliche Funktionsform darstellt, so kann er entbehrt werden (380 k); mit der überraschenden Wirkung, daß die melodische Annäherung der S-Sexte (die nun ihre Herkunft als D-Quinte nicht mehr erkennen läßt!) an den Leitton (zum Intervall der verminderten Terz) sehr leicht aufgefaßt und als melodisch reizvoll empfunden wird*). Man verwendet diese Verzierung in Dur wie in Moll mit gleich guter Wirkung.

Schubert: „Wer sich der Einsamkeit ergibt.“

381.



Schubert: Müllerlieder („Die böse Farbe“).

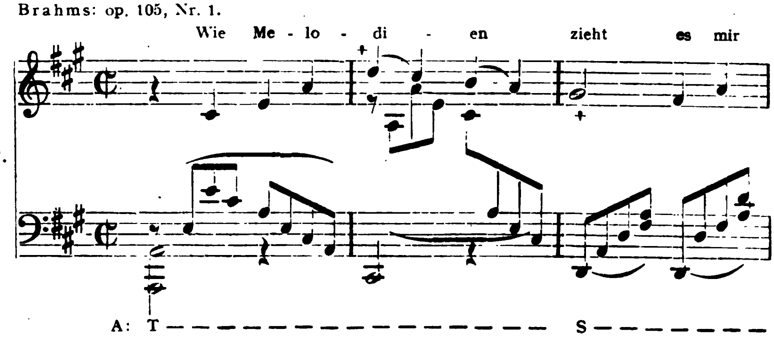


(Bach, Wohlt. Klav. I. Präl. Es-moll, Takt 26; Cis-moll, Takt 24. — Mozart: „Zauberflöte“, Arie „Ach, ich fühl's“, zehntletzter Takt. — Beethoven, Sonate op. 27, Nr. 2, I. Satz, Takt 3.)

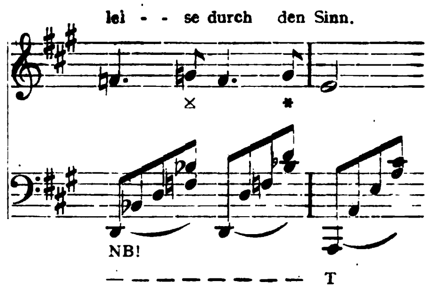
Selbst in der plagalen Kadenz ist die so alterierte Form des S-Sextakkordes verwendbar; daß die S-Sexte nun keinerlei dominantischen Anklang mehr besitzt, zeigt sich da noch deutlicher:

Brahms: op. 105, Nr. 1.

382.
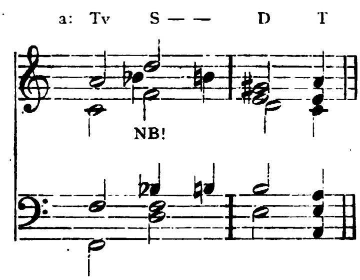


*) Die Mollsubdominante mit abwärts alterierter Sexte heißt in der älteren Theorie „Akkord der neapolitanischen Sexte“.



Die auf Seite 232 (Beispiel 376i u. k) betrachtete Alterationsform der S stimmt klanglich mit dem „Akkord der neapolitanischen Sexte“ vollständig überein, des schon erwähnten Gleichklangs gis-as wegen. Der verschiedene Sinn beider Formen äußert sich in dem **melodischen Vorgang**, an dem gis oder as beteiligt ist: dort das einen halben Ton höher, hier das durchaus tiefer gelegene Ziel.
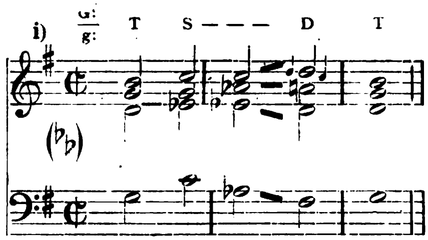
Die Schreibweise kann, wie bemerkt, leicht irreführen. Daß im folgenden Beispiel die aufwärts alterierte Quinte gemeint ist, die auf die S-Sexte abzielt (und nicht die „rückalterierte“ neapolitanische Sexte), ist deutlich zu hören:

Schubert: „Wer sich der Einsamkeit ergibt.“



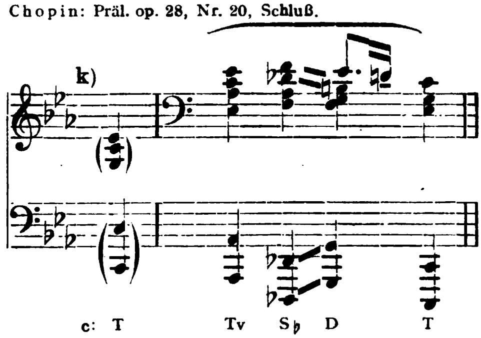
Die Mollsubdominante mit abwärts alterierter Sexte läßt nun wieder eine **Verselbständigung** zu, da die nach Grundsatz II erforderliche Voraussetzung hierfür gegeben ist. Jedoch kann, wenn die alterierte Subdominantsexte, zum Grundton gemacht, verdoppelt wird, nur einer der beiden Töne im Sinne der Alteration (abwärts) weitergeführt werden, **während der andere sich im Sinne der aufwärts alterierten S-Quinte bewegt.** So selbständig das Gesamtgebilde sich auch gebärdet — in seiner betonten Selbständigkeit im Augenblick fast fremd, von der Tonart **unabhängig** erscheinend — der melodische Verlauf der Stimmen ordnet es fest und zwingend logisch in den Organismus ein; so sehr die Aufmerksamkeit von der Wirkung des „Senkrechten“ augenblicks gefesselt wird: Das „wagerecht“ Lebendige bleibt doch das Ursächliche.

383.
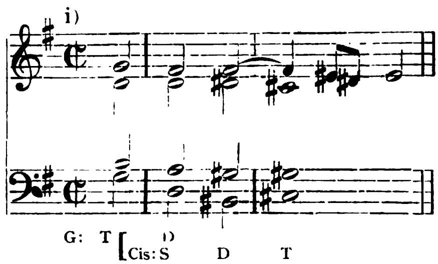


Im folgenden Beispiel ist diese Form der S sogar genau so behandelt wie die verselbständigte S-Ableitung (s. S. 54 Beispiel 85).

Chopin: Präl. op. 28, Nr. 20, Schluß.

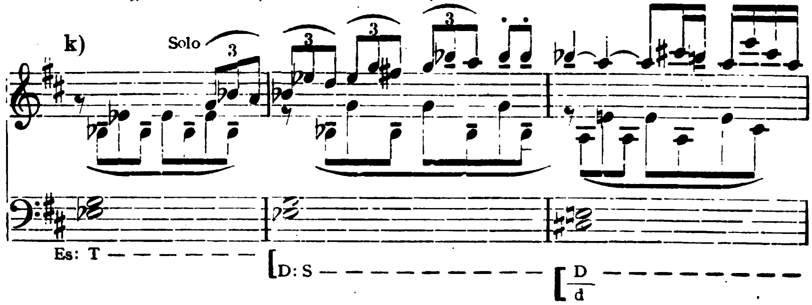


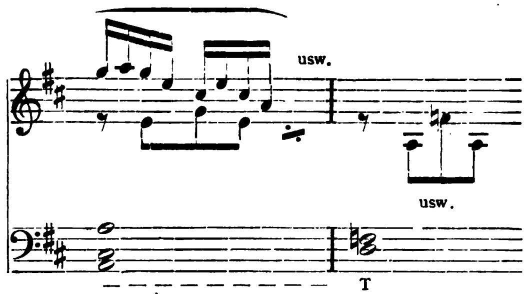
Die Bedeutung der so gewonnenen Ableitungsform der S für die Modulation springt in die Augen: Jeder Zusammenklang, der Dur-Dreiklangslagerung aufweist, kann zur alterierten S-Ableitung (Akkord der neapolit. Sexte) einer Dur- oder Molltonart umgedeutet werden:

384.

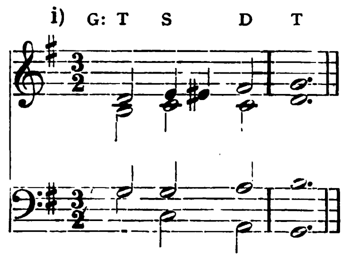


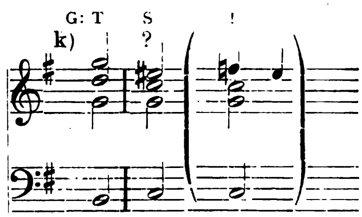
Beethoven: „Violinkonzert", 1. Satz.
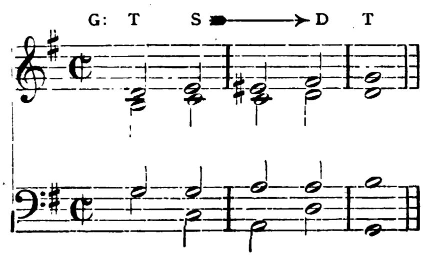




Eine Aufwärtsalteration der Dur-Subdominantterz zur Erzwingung der Umlagerungsbewegung nach dem Leitton hin ist nicht möglich, jedenfalls nicht so, daß ein akkordmäßiger Zusammenklang dabei entsteht; man vernimmt hier nur einen chromatischen Durchgangston:

385. 

und hier 
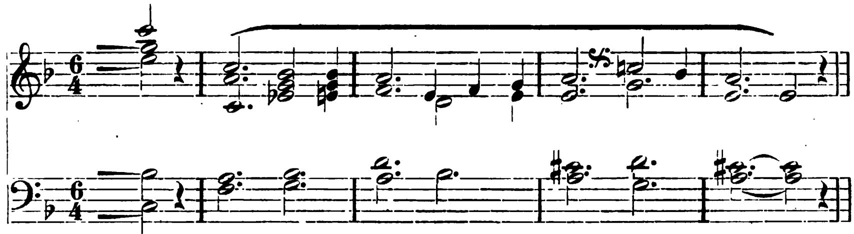
überhaupt kein eis, sondern ein f, als Wechselton vor e wirkend (das Ohr hört immer das Wahrscheinlichste!).

Die Sachlage ändert sich aber, wenn dem c die unbedingte Grundtonwirkung entzogen wird, wie das in der S-Parallelen (und also in der S in Moll) geschieht:

386. 

Allerdings ist das Ohr auch jetzt noch geneigt, daß eis als f zu hören; es nimmt aber die Weiterführung nach fis durchaus willig auf, leichter jedenfalls, als dies in Fortsetzung des Beispiels 385k geschehen wäre. Daß der Schreibgebrauch in diesem Falle die Notierung f vor eis bevorzugt:

Wagner: „Der fliegende Holländer." Ballade.
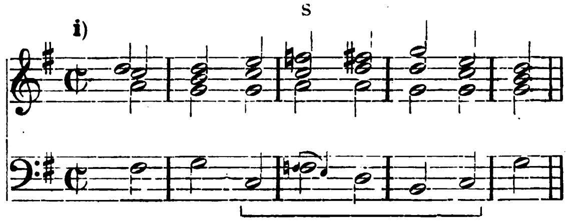


F: D T [Sp5♯ / d: S — — D$^6_4$ S — — D — — S — — D

ist auch hier für die sachliche Betrachtung unerheblich. Immerhin ist jedoch nicht außer acht zu lassen, daß mit der Möglichkeit, eis als f zu hören, abermals die Voraussetzung für die Auffassung einer selbständigen harmonischen Einheit gegeben erscheint und daß sich nur diejenige Stimme, der die Tonverdoppelung zufällt, dem gedachten Zusammenklang anzugleichen braucht, um ein gerundetes harmonisches Gebilde, das der Subdominante der Subdominante gliche, entstehen zu lassen:

G: D T S — — — D T S T
S

i)

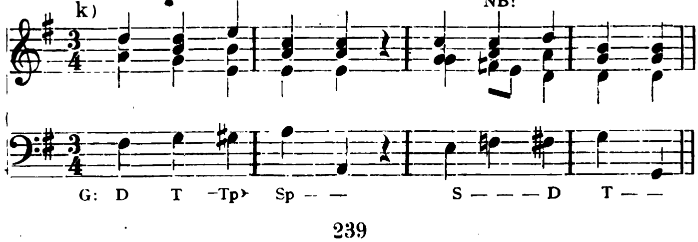
387.



(Die eingeklammerte Stelle für sich betrachtet würde darstellen eine C-Dur-Kadenz: T S D_D D T. Ebensowenig, wie hierin die D_D, also die dominantisierte S-Parallele, etwas mit G-Dur zu tun hat, ebensowenig hat innerhalb des Gesamtbeispiels 387i die S der S (S^S) etwas mit C-Dur zu tun. — Grundsatz III!)
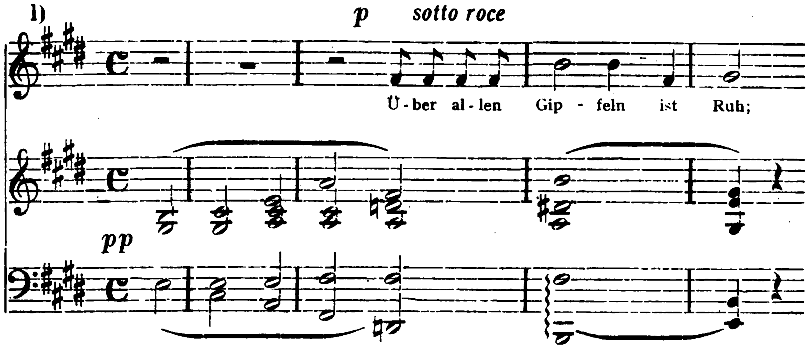
Bach: „Brich entzwei, armes Herze." (Schemelli.)

k) NB!



G: D T —Tp> Sp — — S — — — D T — —

Liszt: Wandrers Nachtlied.
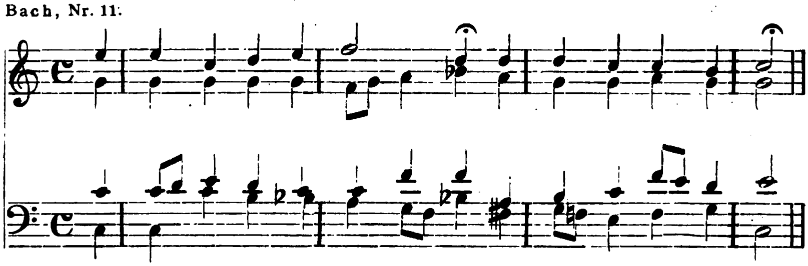


E: T Tp S Sp $\overset{S}{S}$ D T

Der Übergang von der Subdominante der Subdominante zur Dominante kann auch durch Einfügung einer zweckmäßig*) anders alterierten Form der S bewerkstelligt werden, z. B.:

Bach, Nr. 11.

388.



C: T — — — — D —T› S — — — S —SP› D T S D T

S (${}^{D}_{D}$!)
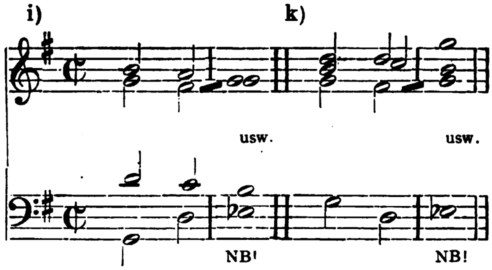
(Siehe auch Beisp. 423; und R. Schumann, op. 107, Nr. 6, Anfang.)

Das Erscheinen des fis im Baß Takt 2, unmittelbar nachdem im Tenor f erklungen ist, nennt man „Querstand“. Bedenken gegen ihn sind bei der vollkommenen Klarheit der Stimmführung wie der harmonisch-logischen Beziehungen unangebracht.
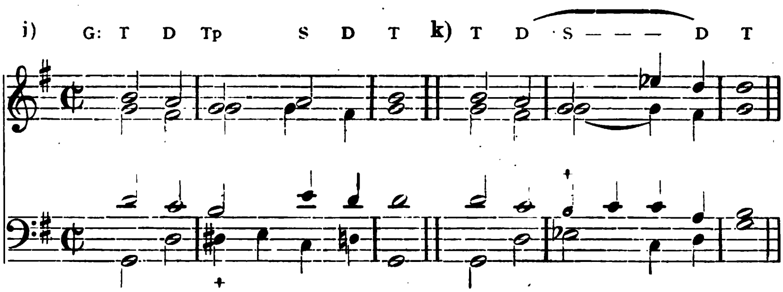
3. Die T-Ableitung entsteht durch Auswechslung der tonischen Quinte gegen die subdominantische Terz (Kap. VII). Da diese in Dur ohne Nachteil für die tonale Geschlossenheit abwärts alteriert, als Mollterz, auftreten kann, so ist zu versuchen, ob sie nicht auch bei der Abwandlung der T mit Vorteil alteriert verwendet werden kann. Von einem „Tonika-Sextakkord“ war, wie sich seinerzeit ergab (s. S. 79) nicht recht zu reden; er wird auch durch die S-Mollterz nicht möglich. Die verselbständigte T-Ableitung unter Verwendung der gedachten Alteration würde klingen:
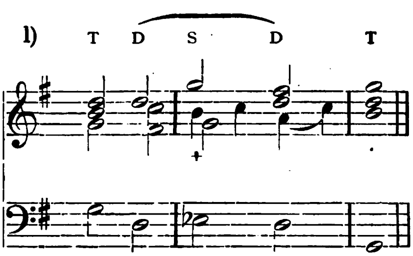
---

*) Das „Zweckmäßige“ ist stets in erster Linie etwas, was die Stimmführung angeht.

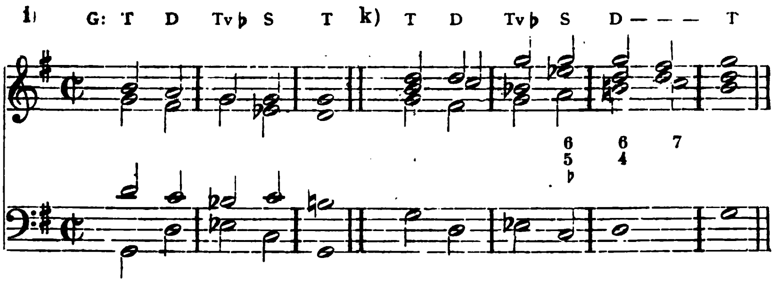
389. 

also **keine** Selbständigkeit besitzen, da die Grundbedingung des Vorhandenseins der „Keimblätter der Harmonie“ nicht erfüllt ist. Der Zusammenklang bei NB! wirkt funktionell unklar, zweideutig: entweder zielt er auf die ursprüngliche T-Parallele ab, dann wird das es im Baß als alterierter Wechselton dis vor e aufzufassen sein (390 i): oder das es setzt sich als wirkliche S-Terz durch, dann wirkt wiederum das h als Wechselton vor c, und es entsteht eine Dominantengruppe (390 k u. l):

390. 
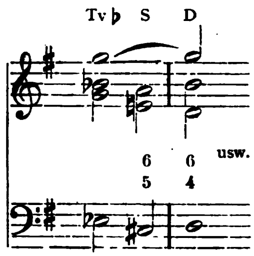


Die wirkliche Verselbständigung der unter Verwendung der S-Mollterz gebildeten T-Ableitung ist demnach nur zu erzielen unter gleichzeitiger Abwärtsalteration der ursprünglichen tonischen Terz, im vorliegenden Falle durch Austausch des h mit b:
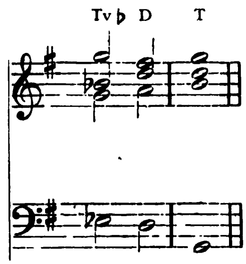


391.

oder:
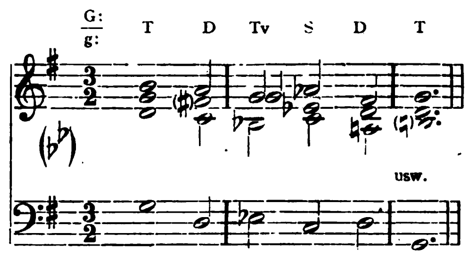


oder:



(Bach, Nr. 267, drittletzter Takt.)
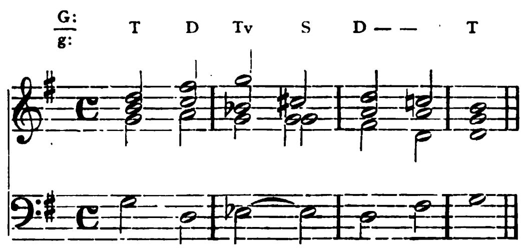
Wiederum ein sich zunächst sehr selbständig aufdrängendes, wie tonartfremdes Einsprengsel (vgl. S. 236 unten), das aber im Zusammenhang durchaus als logisch im tonalen Organismus stehend empfunden wird. Die Dominantbeziehung der alterierten T-Vertretung (in Dur) zur verselbständigten oder nicht verselbständigten Form des Akkordes der „neapolitanischen Sexte" läßt, wie die gleichklingende T-Vertretung in Moll, u. a. auch noch diese Weiterführung zu:

392.
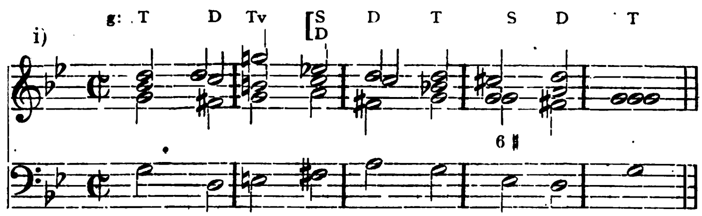


Und das Wiedereinbeziehen des Grundtones der alterierten T-Vertretung in seine Heimatharmonie ergäbe außer einer Kadenz, wie die unter 391i. bei Anwendung der im Beispiel 377 verwendeten Alteration:

393.

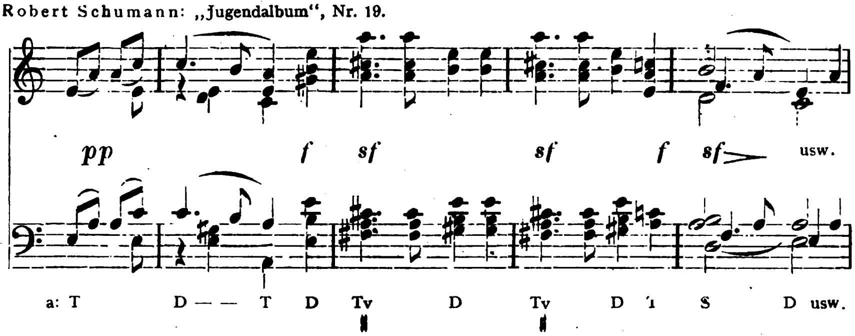


In Dur spielt die Mollterz der S in Haupt- wie Ableitungsformen eine große Rolle. Nicht so in Moll die Durterz der S. Daß sie in Moll verwendbar ist, ließ sich schon bei der ersten Betrachtung der Paralleltonart feststellen (S. 94). Sie hatte eine ausgesprochen melodische Aufgabe zu erfüllen*); als Funktionsträger des Molltongeschlechts verlor die S durch sie. Und so ist denn auch die T-Vertretung in Moll, entstanden unter Verwendung der Dur-Terz der S, weit seltener anzutreffen, als die alterierte T-Vertretung in Dur. Ihre Verselbständigung erfordert eine Maßnahme, analog der in Dur: um die reine Quinte zu gewinnen, muß die ursprüngliche tonische Terz aufwärts alteriert werden:

394.



Robert Schumann: „Jugendalbum", Nr. 19.

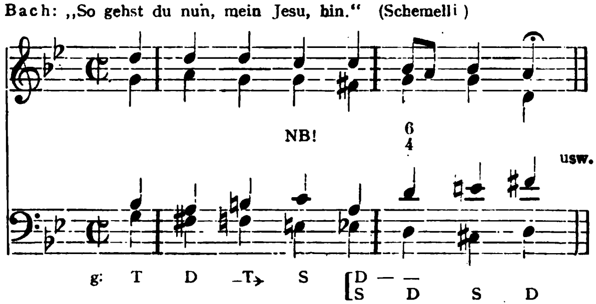


Aufgaben: Seite 335. — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien sind vierstimmig auszuarbeiten und genau zu analysieren.
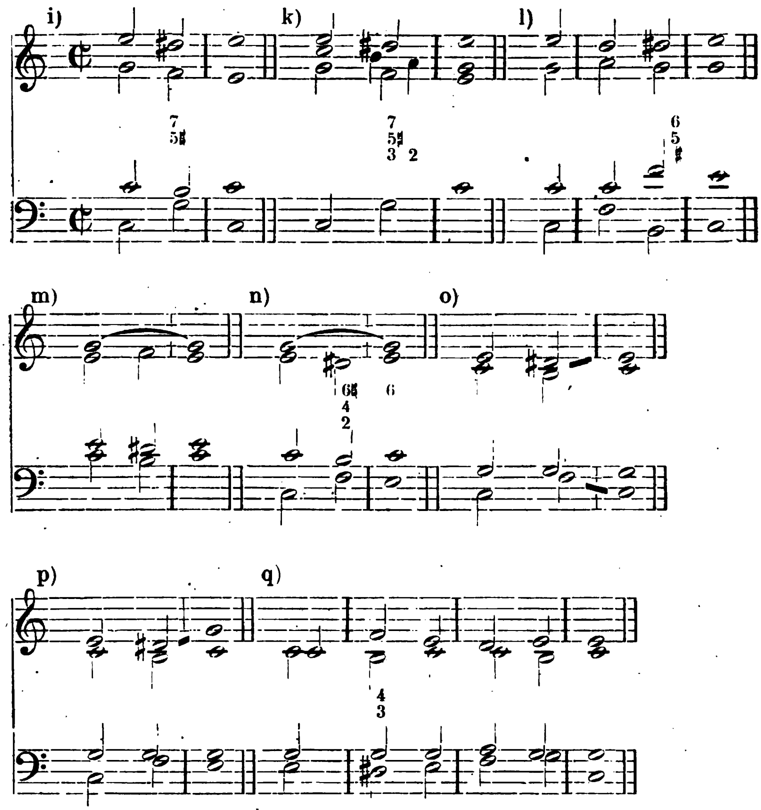
---

*) Das ist auch der Fall im folgenden Beispiel, in dem die aufwärts alterierte S-Terz bei NB! lediglich den (melodischen) Zweck hat, die chromatische Reihe lückenlos zu machen:

Bach: „So gehst du nun, mein Jesu, hin." (Schemelli)



4. Im Dominant-Vierklang haben Leitton und Septime Strebecharakter. Stimmen, die diese Töne singen, bedürfen daher in der Stammbewegung keiner Bewegungsnachhilfe, wie sie die Alteration darstellt, sind in Dur ja auch nicht imstande, sich ihrer zu bedienen, da Strebeton und Zielton nur um eine kleine Sekunde voneinander entfernt liegen. Die Quinte des D-Vierklangs dagegen läßt verschiedene Alterationen zu, je nachdem sie in Stamm- oder in Umlagerungsbewegung verlassen wird. Aufwärtsalteration (nur in Dur möglich) stützt die Stammbewegung und die in ihrer Richtung gelegene Umlagerungsbewegung (Beispiel 395 p):

395.
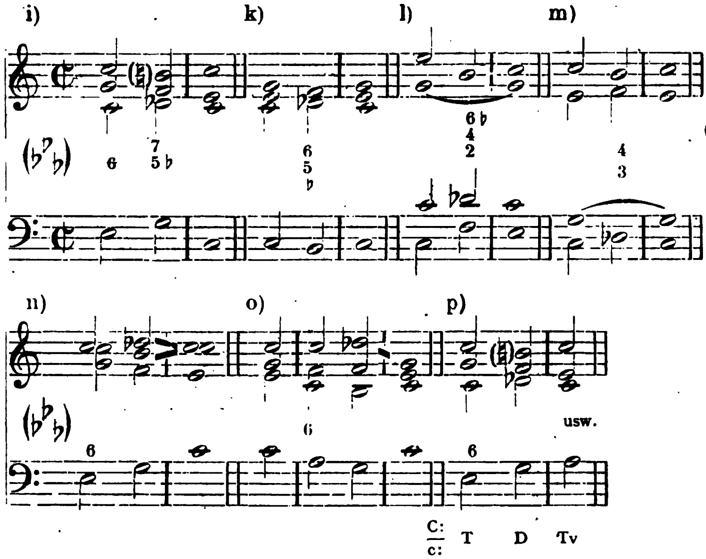


Beispiel 395 o zeigt, daß die Baß-Stammbewegung der Dominantseptime (s. S. 134) durch die Strebewirkung des dis auf die tonische Terz hin begünstigt wird, während im Beispiel 395 q das in den Außenstimmen zu vernehmende doppelte Streben zur tonischen Terz, dem ohnehin auffälligsten Ton, fast wie ein Zuviel, eine Übertreibung klingt*).

---

*) Was natürlich gegebenenfalls dem musikalischen Ausdruck dienstbar gemacht werden kann.

Abwärtsalteration der Quinte des D-Vierklangs (in Dur wie in Moll möglich) kommt der Umlagerungsbewegung zugute:

396.
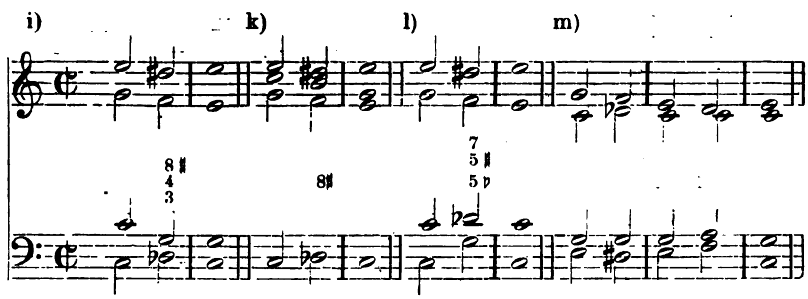


(S. Beisp. 416, vorletzter Takt.)

Beispiel 396m zeigt auch in den Außenstimmen ein doppeltes Streben zum gleichen Ton, jedoch handelt es sich diesmal um den tonischen Basiston, um einen Zielton also, dessen zweifaches Erscheinen sozusagen nur der natürlichsten Sachlage entspricht. Nur wenn zwei Nachbarstimmen dem in gleicher Höhe liegenden Zielton zustreben (396n) macht sich das Auffallende, die „Härte" des Zuviel bemerkbar*).

Die Aufwärtsalteration der D-Quinte macht die T-Parallele als Ziel unmöglich; die Abwärtsalteration läßt den vertretenden Klang in Dur wie in Moll zu (396p).

Wird auf den Leitton verzichtet oder bedient man sich der D-Nebenform, so können (in Dur) beide Alterationen gleichzeitig auftreten:

397.

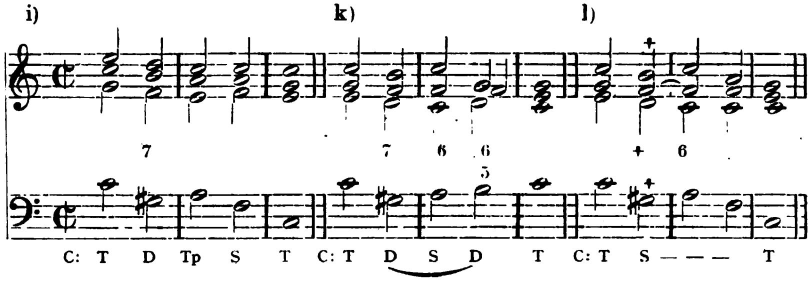


---

*) Siehe Fußnote auf der vorigen Seite und Max Reger, Sonatine, op. 89, Nr. 4, Andante, C-moll-Variation.

Die Aufwärtsalteration der D-Basis des D-Vierklangs in Dur zwingt zum Weiterschreiten zur T-Parallelen (398i) oder zur S und damit zur Bildung einer Dominantengruppe (398k), denn der plagale Ausklang, also das Vermeiden der Wiederkehr der Dominante, würde nachträglich der zunächst als Dominantvierklang mit aufwärts alterierter Basis gedachten Harmonie ein anderes Gepräge geben, nämlich das eines Scheinakkordes, entstanden aus dem Basiston der S mit dem aufwärts alterierten Wechselton vor der Terz und Wechseltönen vor der doppelt vorhandenen Quinte (398l):
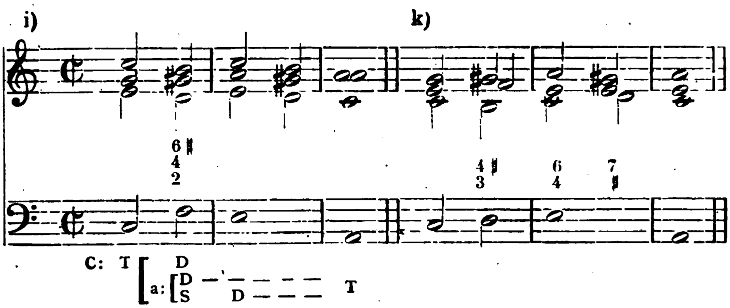
398.
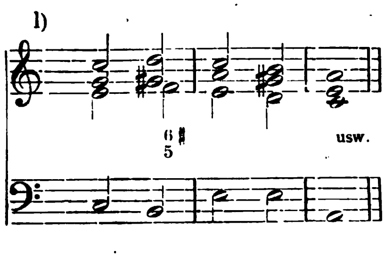


Äußerlich ein und dieselbe harmonische Einheit bekommt also hier durch den verschiedenen Zusammenhang gänzlich verschiedene Färbung und funktionelle Bedeutung.

Der Dominantvierklang in Dur mit aufwärts alterierter Basis stimmt vollkommen überein mit dem Dominantmischakkord („Septimenakkord der VII. Stufe") der Parallel-Molltonart und kann natürlich zum Übergang in diese verwendet werden (s. S. 137), auch in folgender Weise:

399.

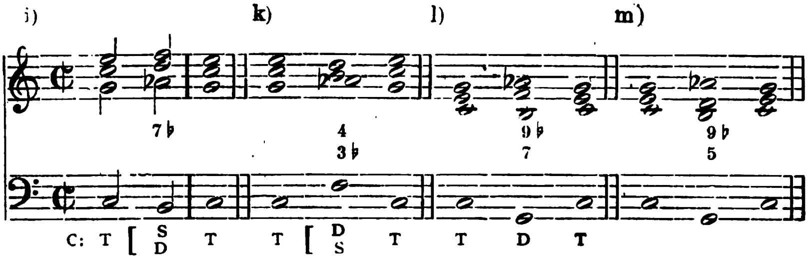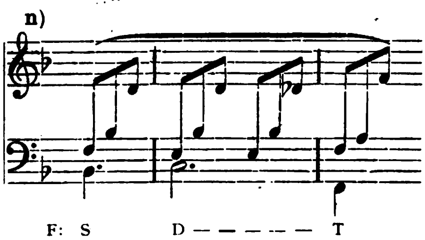




usw. (Vgl. S. 129.)

Wie in ihrer Heimatharmonie, so kann die S-Mollterz (in Dur) auch in der Verknüpfung mit der D (s. S. 125 ff.) mannigfach vorteilhafte Verwendung finden, und zwar als **allein** alterierter Ton:

400.

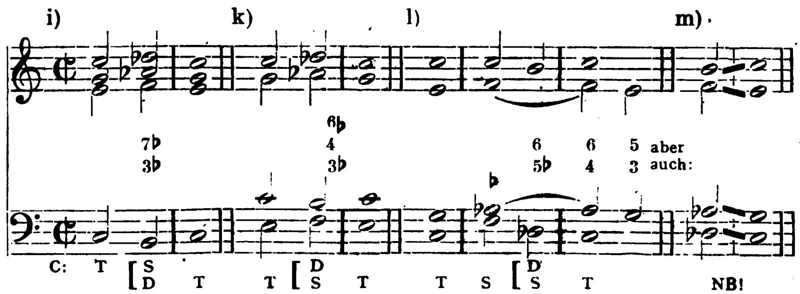


Schubert: „Erlafsee."
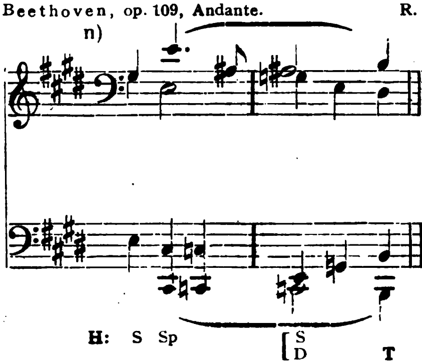


oder unter gleichzeitiger Alteration der Dominantquinte:
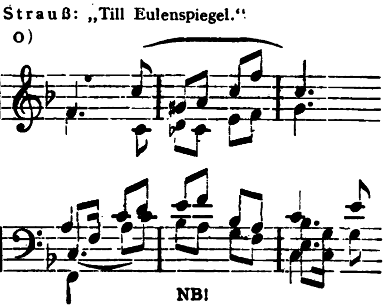
401.

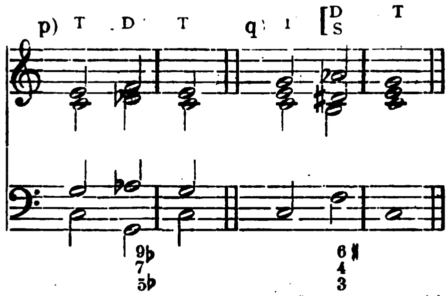


Beethoven, op. 109, Andante.



R. Strauß: „Till Eulenspiegel."
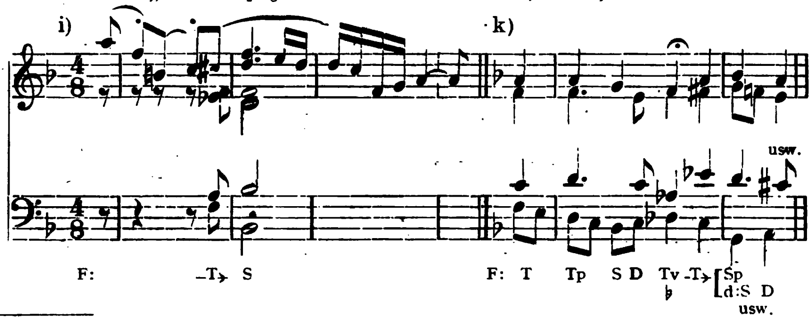




Im Beispiel 401m haben sämtliche Stimmen Töne mit Strebecharakter zu singen; aus diesem Grunde besteht eine Gefahr für die Gleichwertigkeit in den beiden Unterstimmen **nicht**. — Im Beispiel q es statt dis zu schreiben wäre angesichts des Zusammenhanges unrichtig und die Annahme, die Lesbarkeit dadurch zu erleichtern, wohl irrig.

5. Sämtliche Bewegungsbeeinflussungen nun, die sich durch die Alteration von Bestandteilen der D-Erweiterung ergeben, können den Stimmen auch mehr oder minder gesichert werden, wenn es sich nicht um Hauptdominantklänge, sondern um **dominantisierte Formen** handelt, also um

- die **dominantisierte T***), die zur S oder Sp führt, oder eine S-Gruppe herstellt (Beispiele 402),
- die **dominantisierte S**, die zur S der S führt (Beispiel 403),
- die **dominantisierte T-Parallele**, die zur Sp führt (Beispiel 404),
- die **dominantisierte Tv** in Moll und die dominantisierte alterierte Tv in Dur, die zum Akkord der neapolitanischen Sexte oder zur Sp führt (Beispiel 405),
- die **weiterhin alterierte Wechseldominante** (Beispiel 406 und 423).

Rich. Strauß: „Till Eulenspiegel." — Bach, Nr. 267, Takt 10.

402.

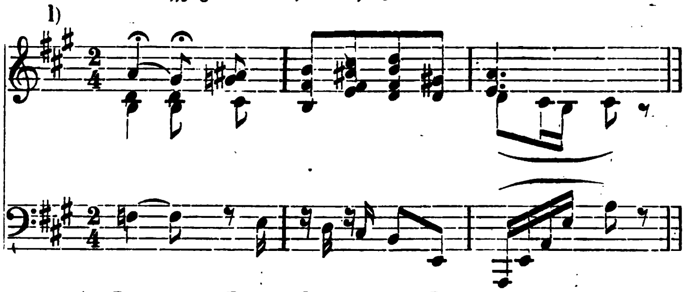


---

*) Die Dominantisierung der T erfolgt in Dur durch Abwärtsalteration des schreitenden (oder liegenden) Bindetons (Beispiel 388, Takt 1; Bach Nr. 6, Takt 1), in Moll meist durch Aufwärtsalteration der Terz unter gleichzeitiger Verwendung des schreitenden Bindetons, der so zur „D-Septime" wird. (Bach, Nr. 73, Takt 3; Nr. 203, Takt 1; Beispiel der Fußnote S. 243.) Daß auch die T-Vertretung in Moll analog dominantisiert werden kann, zeigt Beispiel 340 (S. 209), Takt 2.

Rob. Schumann: „Jugendalbum“, Nr. 28, Schluß.
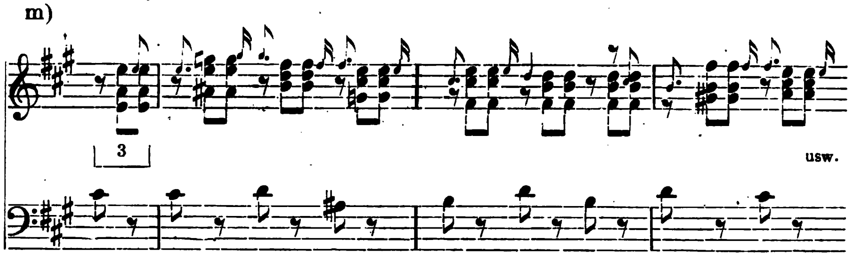
l)



A: D — — — —T→ S — — — — D T — — — —

Schubert: „Ungeduld.“

m)
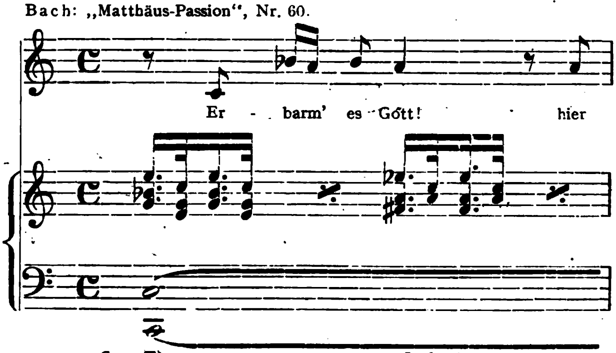


A: T —T→ Sp — — — — — — — — — — — — — — — — [D/S T

—T→

Trotz der oft fremdartig anmutenden Einsprengsel braucht die Geschlossenheit der Tonalität durch Häufung alterierter Formen nicht gefährdet bzw. eine modulatorische Ausweichung nicht wahrgenommen zu werden. Die Möglichkeit, daß alterierte Klänge Übergänge in eine andere Tonart einleiten, besteht natürlich (vgl. Beispiel 402k mit l).
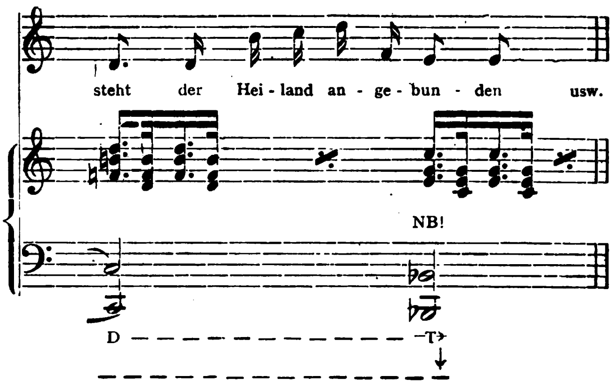
Daß eine **dominantisierte Tonika** nicht durchaus entwurzelt ist, wird bewiesen durch den Umstand, daß das **Ende eines Orgelpunkts** auf der T (vgl. S. 220) gegeben werden kann durch die an Stelle der tonischen Basis tretende Septime (den alterierten schreitenden Bindeton), womit die Dominantisierung der T vollzogen ist.

Bach: „Matthäus-Passion“, Nr. 60.



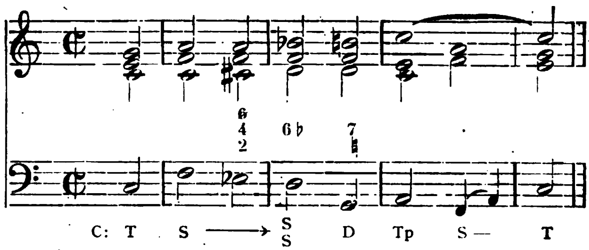
C: —T→ S alteriert

Orgelpunkt T — — — — — — — — — — — — — — — —

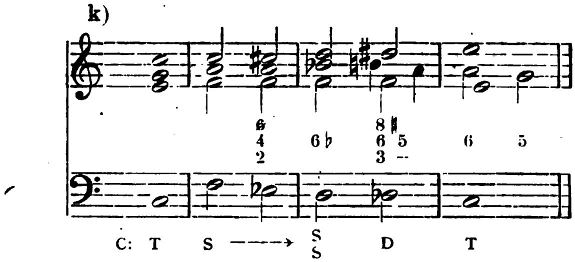


i)

403.

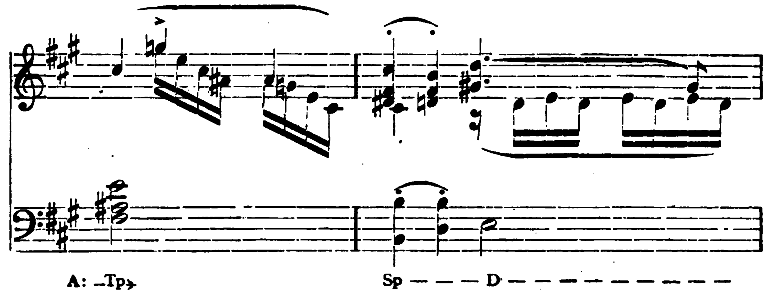


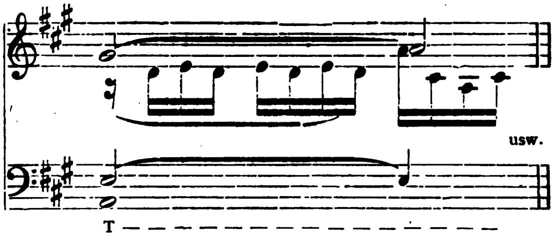
k)



Rob. Schumann: „Dir zu eröffnen", op. 51, Nr. 5.
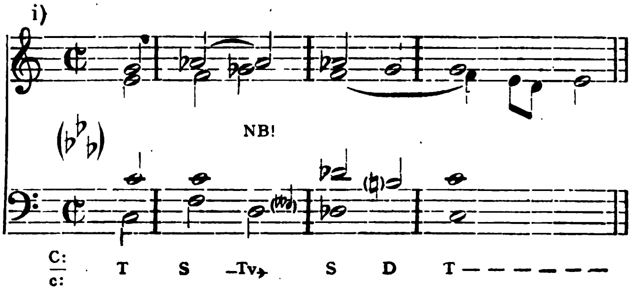
404.
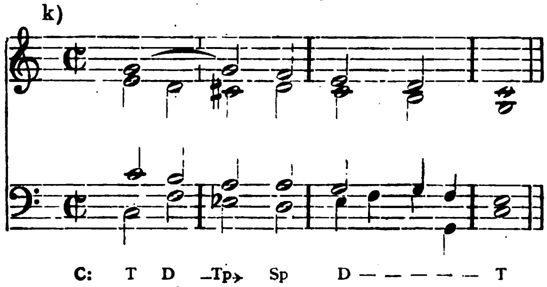




i)

405.

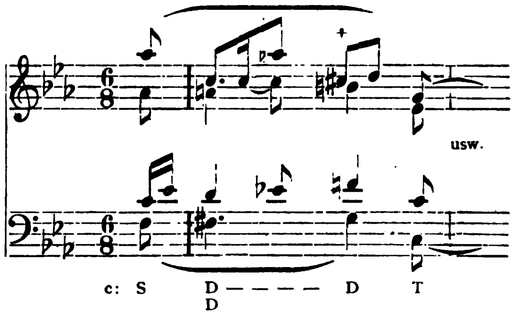


k)



Max Reger, Sonatine, op. 89, Nr. 4, Andante.

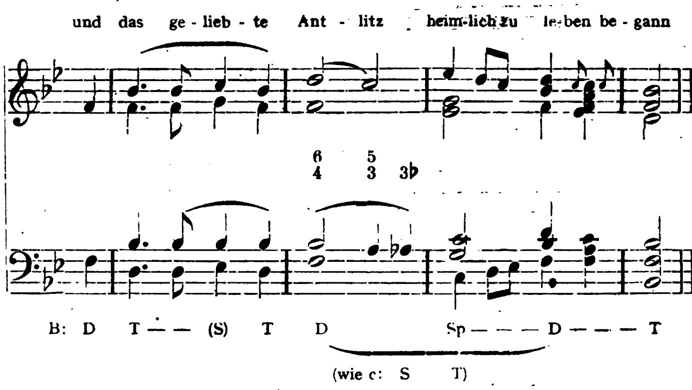
406.



In einer Dominantengruppe kann selbst der sonst unabänderliche Leitton unter Umständen eine Abwärtsalteration erfahren; die D wird dadurch zur S-Parallelen in Beziehung gebracht, als ob sie deren Subdominante wäre:

Schubert: „Ihr Bild."

407.

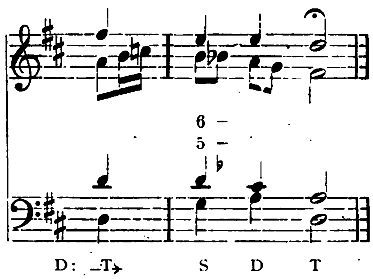


(Siehe auch: Schubert, „Das Fischermädchen", Takt 13 u. a. O.)

Daß die Subdominantmollterz in Dur (S. 227) auch im S-Vierklang verwendbar ist, braucht kaum besonders erhärtet zu werden:

Bach, Nr. 365, Takt 8.

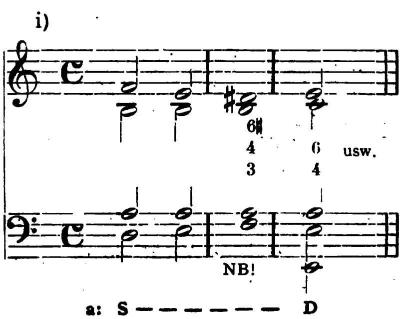
408.



6. Der Aufwärtsalteration des S-Basistones im S-Vierklang (in Moll unter gleichzeitiger Aufwärtsalteration der S-Terz) zur Erzielung der Wechseldominante in Vierklangsform wurde im Kapitel vom S-Vierklang (S. 164) bereits gedacht. Erforderlich wird die gleichzeitige Aufwärtsalteration der S-Terz in Moll nicht, wenn der S-Basiston alteriert ist:

Schubert: „Wer sich der Einsamkeit ergibt."

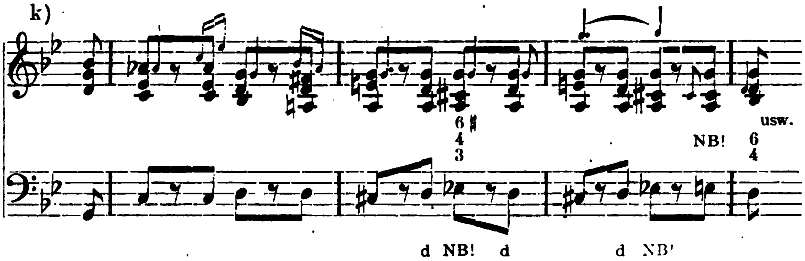
409.



(NB! Sonst „übermäßiger Terzquartakkord" genannt.)

Mozart: „Zauberflöte." („Ach, ich fühl's.")
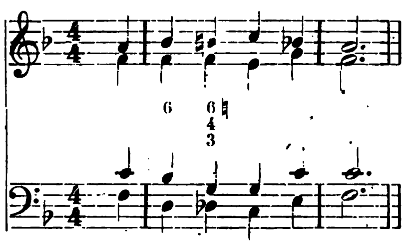
k)



g: T S6♭ D S —————————————— D

Ein Beispiel 409i entsprechender Zusammenklang entsteht in Dur, wenn die aufwärts alterierte S-Basis in der einen Stimme der abwärts alterierten Terz in der anderen Stimme begegnet:

410.

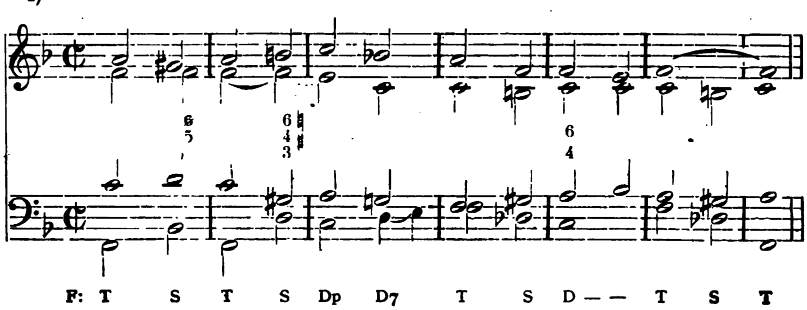


F: T S — — D — — T

Die S-Sexte wird ihrem Wesen nach (sie ist D-Quinte!) vorwiegend aufwärts alteriert im S-Vierklang einer Dur-Tonart vorkommen können; sie ermöglicht in dieser Form eine Reihe geschmeidig sich ergebender, reizvoller Zusammenklänge:

i)

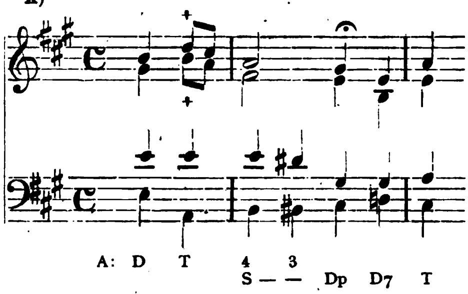
411.



F: T S T S Dp D7 T S D — — T S T

Bach, Nr. 63, Takt 4.

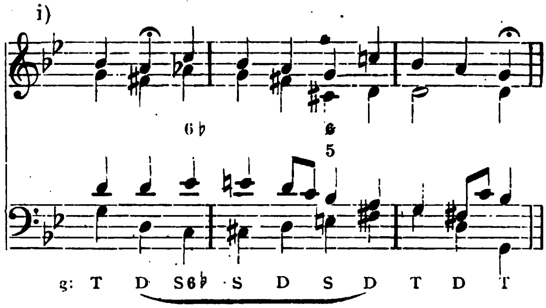
k)



In S-Gruppen wechseln häufig Alterationen mit Rückalterationen, je nach dem **melodischen Erfordernis**:

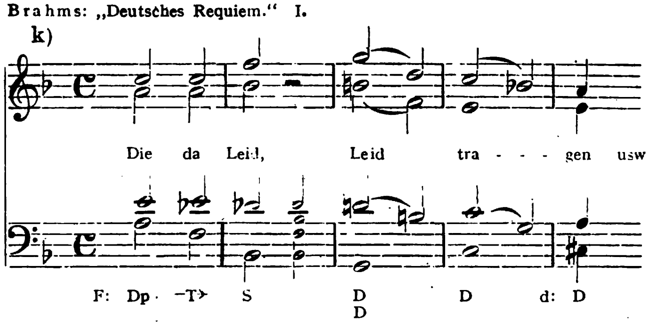
Bach, Nr. 262, Takt 2 ff.

412. i)
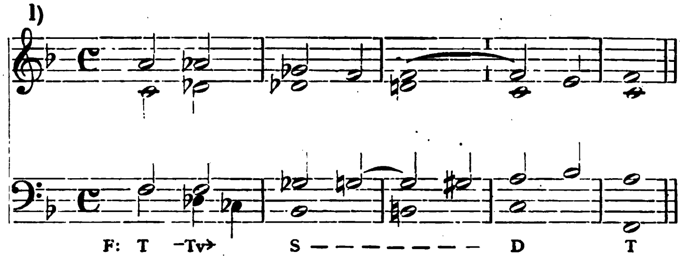


Brahms: „Deutsches Requiem." I.

k)



l)



(Siehe auch Beispiel 409 k bei NB!)

Die Alteration des einen oder anderen Bestandteiles der S schließt das Auftreten eines liegenden oder schreitenden **Bindetones**, der seinerseits wiederum alteriert sein kann, nicht aus:
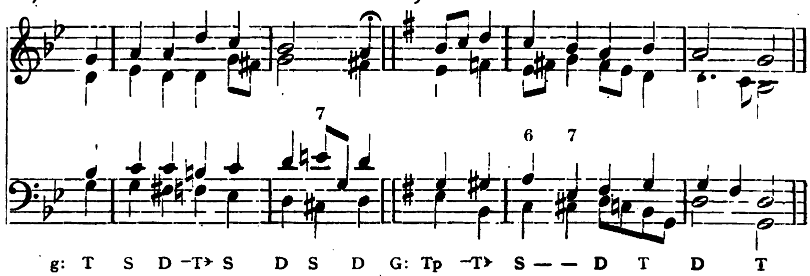
Bach, Nr. 73, Takt 3/4.
(Ferner: Nr. 26, Takt 7.)

i)

Nr. 67, Schluß.

k)

413.
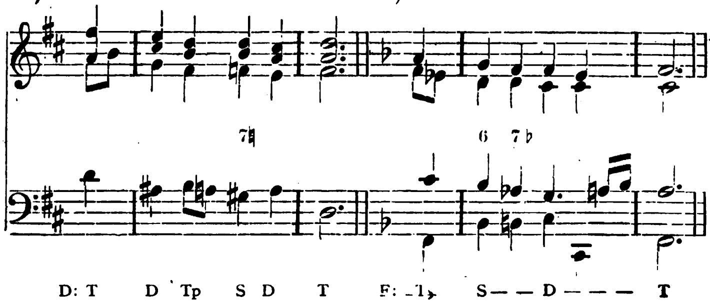


Nr. 24, Takt 3.

l)

Nr. 340, Takt 7.

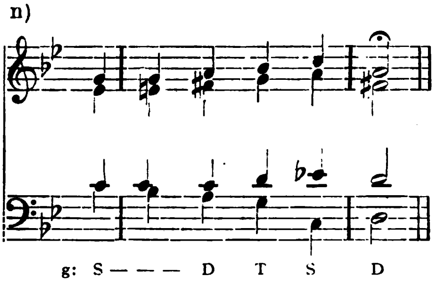
m)
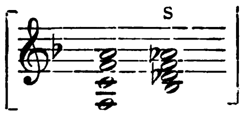


(Ferner Nr. 318, Takt 4 u. a. O.)

Nr. 82, Takt 3.

n)
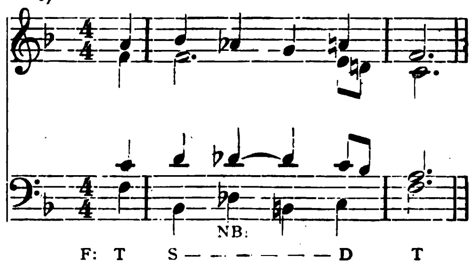


Ähnlich wie beim Erklingen des schreitenden Bindetones der Dur-T unter gleichzeitigem Eintritt des Basses in die Terz eine besondere (die „dritte") Form der T erscheint (s. S. 170) die äußerlich mit dem Tonbestand der Dp übereinstimmt, so kann die Moll-S mit dem abwärts alterierten Bindeton
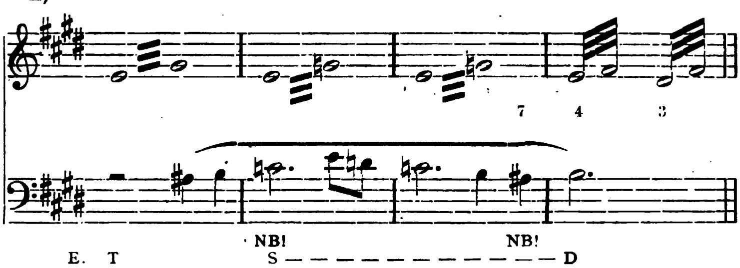


eine Gestalt annehmen, die mit der (alterierten) T-Vertretung übereinstimmt, sobald der Baß die S-Basis verläßt und in die Terz tritt.

414. i)



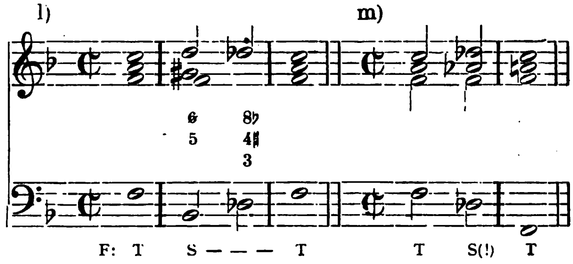
Bruckner: „VII. Sinfonie", Anfang.

k)



Vergleiche damit:

l) m)
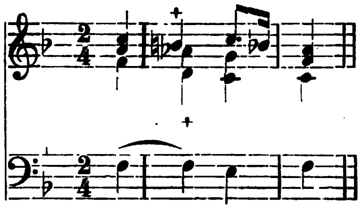


Wie schon mehrfach angedeutet wurde (s. S. 165, Absatz 3) darf die äußere Erscheinung eines Zusammenklanges (ein beliebiger Querschnitt durch vier Stimmen) nicht allein maßgebend sein für seine akkordische oder funktionelle Bewertung. Wird beim Eintreten eines mehr oder minder alterierten Zusammenklanges dessen Ziel in allen Stimmen mit sicherem

Gefühl gewissermaßen gleich miterfaßt und findet dieses Gefühl durch den Verlauf seine Bestätigung, so wird jener Zusammenklang zur funktionslosen Häufung von **Wechseltönen:**

i)

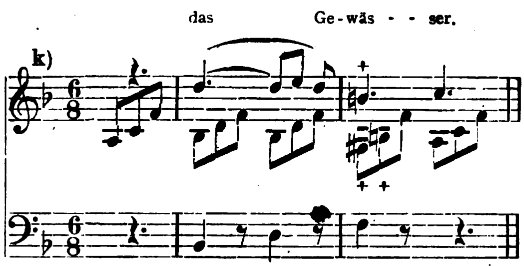
415.



(Rob. Schumann: „Jugendalbum", Nr. 34.)
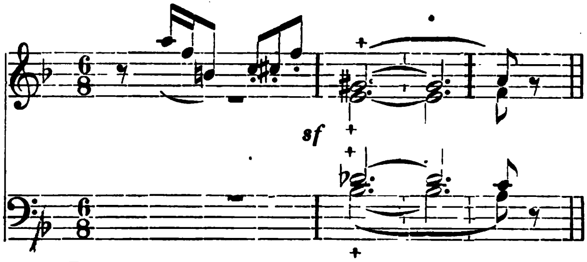
F: T D — — — T

Schubert: „Erlafsee."



F: T S — — — — — — T — — — — —

R. Strauß: „Till Eulenspiegel."



(Vgl. Bspl. 401 o NB!)
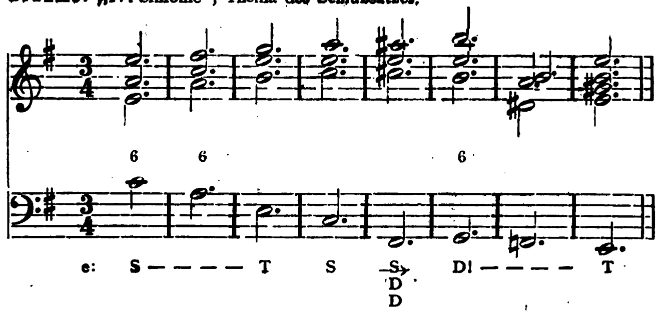
F: $\overset{+}{T}$ — — — — — — — —

(? [D/S ?)

Daß die **Betonung** des in Rede stehenden Zusammenklanges hier keine geringe Rolle spielt, ist nicht zu verkennen. — Aber es kann nicht nur ein Vorangegangenes durch das Nachfolgende gekennzeichnet werden; auch der umgekehrte Vorgang ist möglich:

Brahms: „IV. Sinfonie", Thema des Schlußsatzes.
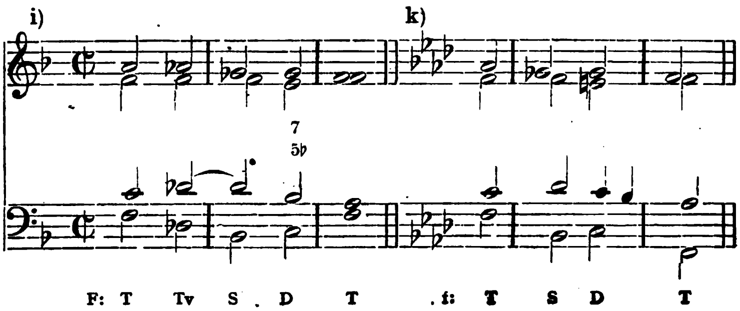
416.

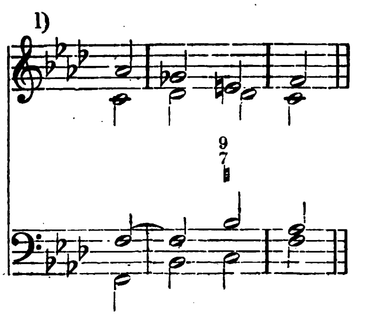


Die Vierklangsform der Wechseldominante im fünften Takt läßt sich kaum als Wechseltonzusammenklang vor dem folgenden (scheinbaren) Sextakkord der T auffassen, vielmehr wird dieser als dominantisch empfunden, als Stellvertreter des D^6_4-Akkordes.

Im S-Vierklang die Sexte abwärts zu alterieren erscheint vom (allein maßgeblichen) Standpunkte der Stimmführung aus zunächst widerspruchsvoll, da das durch die Alterierung angestrebte Ziel ja zu gleicher Zeit erklingt (als Quinte der S). Hält man sich jedoch gegenwärtig, daß die „S-Sexte" von Haus aus die D-Quinte ist und als solche in der dreiteiligen Kadenz im Sinne einer Vorausnahme auch leicht wahrgenommen wird (s. S. 141), so leuchtet ein, daß es angängig sein muß, diese Quinte — den entsprechenden weiteren Verlauf vorausgesetzt — abwärts zu alterieren:
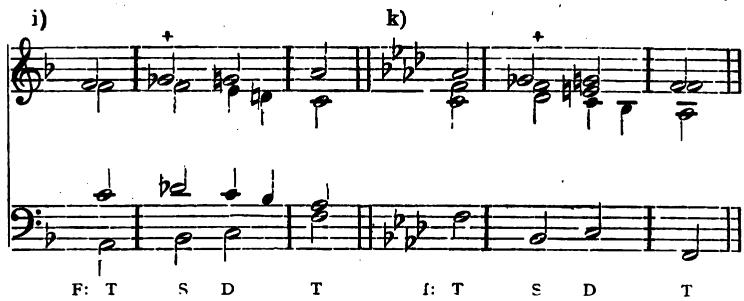
417.



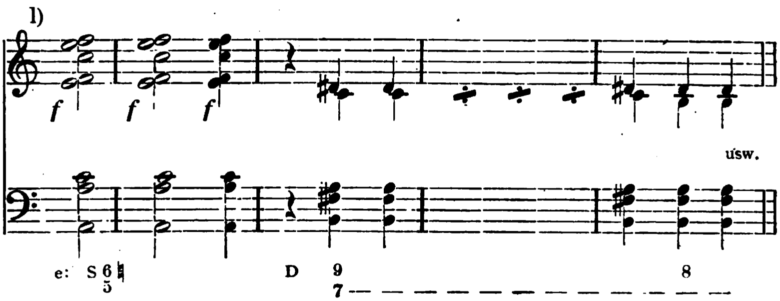


Anders liegt der Fall indessen in folgenden Beispielen:

418.



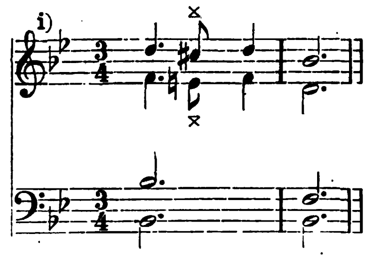
Die abwärts alterierte S-Sexte stellt hier nur eine Schreibbequemlichkeit dar; sie ist als fis zu lesen und als alterierter Wechselton **vor** der S-Sexte bzw. der D-Quinte aufzufassen. In diesem Sinne ist die bekannte Stelle in der „Eroica" zu verstehen:



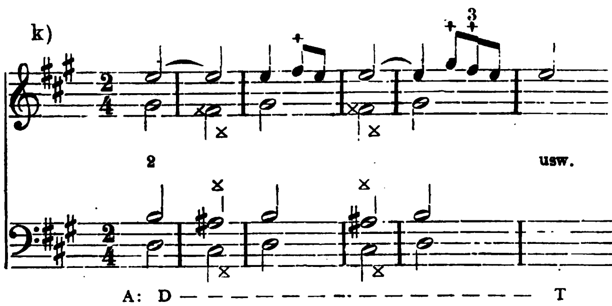
Aufgaben: Seite 336. — Die gegebenen Außenstimmen, Bässe und Melodien sind unter zweckmäßiger Anwendung der Alteration, bzw. unter Beachtung der Bezifferung, vierstimmig auszuarbeiten, genau zu analysieren und zu phrasieren. — Es sind ferner **Choräle** und geeignete **Lieder** (ohne Übertreibung!) unter Anwendung der Alteration vierstimmig zu setzen. — Werke der Meister sind einer sorgfältigen **harmonischen Analyse** zu unterziehen; aus den Bach-Chorälen etwa Nr. 279; aus dem Jugendalbum von Schumann Nr. 29, 34, 38 u. a.).

7. Von den **alterierten Wechseltönen** war in den vorangehenden Abschnitten bereits mehrfach die Rede. Für die Tonsprache bedeuten sie das Gebiet der fast unbegrenzten Möglichkeiten; ein systematisch erschöpfender Überblick kann daher in den „Grundlagen" nicht gegeben werden. Das Auftreten der alterierten Wechseltöne ist weder an eine Stimme noch an eine Stimmenzahl gebunden, wenn nur ihre melodische Brauchbarkeit außer Frage steht und dem musikalischen Witterungsvermögen die Struktur des zugrunde liegenden harmonischen Gefüges erfaßbar bleibt.

Die leichtest verständliche Form stellt der alterierte Wechselton zweiter Ordnung dar; er ist grundsätzlich überall anwendbar, wo der große Sekundschritt als Wechselton einen Platz finden könnte,

419. 
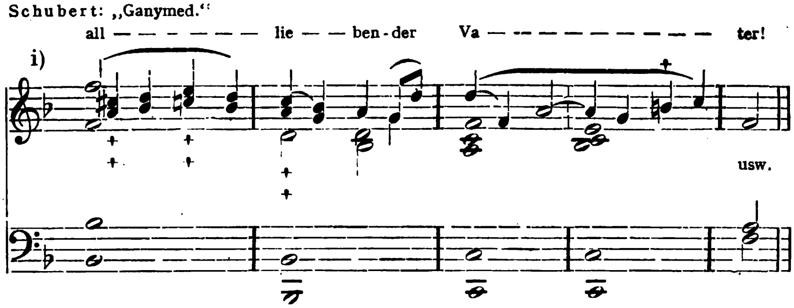
tritt auch nicht selten mit natürlichen Wechseltönen zweiter Ordnung zugleich auf, einen Zufallsakkord bildend:



(Vgl. Beethoven, VII. Sinfonie, II. Satz, Dur-Teil.) (S. auch im Bspl. 355 k, den Alt bei NB!)

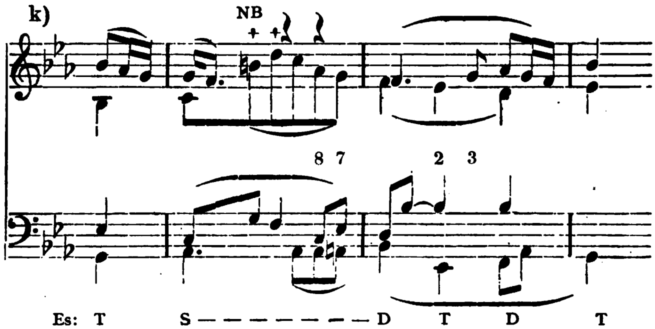
Wechseltöne erster Ordnung gewinnen durch die Alteration an Zielstrebigkeit oder werden durch sie überhaupt erst möglich und besitzen dann den stärkeren melodischen Reiz gegenüber solchen Wechseltönen, deren Brauchbarkeit nicht von der Alteration abhängt. Im Beispiel 336k (S. 207) erschien das f im Sopran als Wechselton vor g unverständlich, die Alteration in fis würde die Bewegung der Stimme als eindeutig nach oben gerichtet festlegen. — Als b wäre das dritte Viertel des vierten Taktes im Beispiel 420 ein (figurativ) in der Harmonie stehender Ton; die Aufwärtsalteration hebt ihn aus dem Akkord heraus und läßt ihn, „diskordierend“, rein melodisch mit starkem Ausdruck hervortreten.

Schubert: „Ganymed.“

420. 

Ebenso wird im folgenden Beispiel der erste der beiden von verschiedenen Richtungen auf den gleichen Harmonieton abzielenden Wechseltöne bei NB erst durch die Alteration innerhalb der S brauchbar:
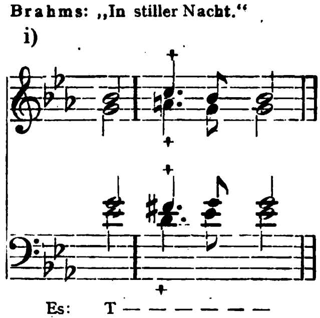
Beethoven: „Streichquartett", op. 130, Cavatine.



Daß zwei Stimmen aus verschiedener Richtung auf denselben Zielton mittels alterierter Wechseltöne hinstreben, ist im vierstimmigen Satz wohl möglich:

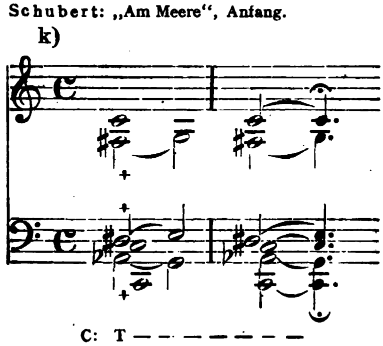
Brahms: „In stiller Nacht."

421.



kommt aber naturgemäß häufiger im mehr als vierstimmigen Satz vor:
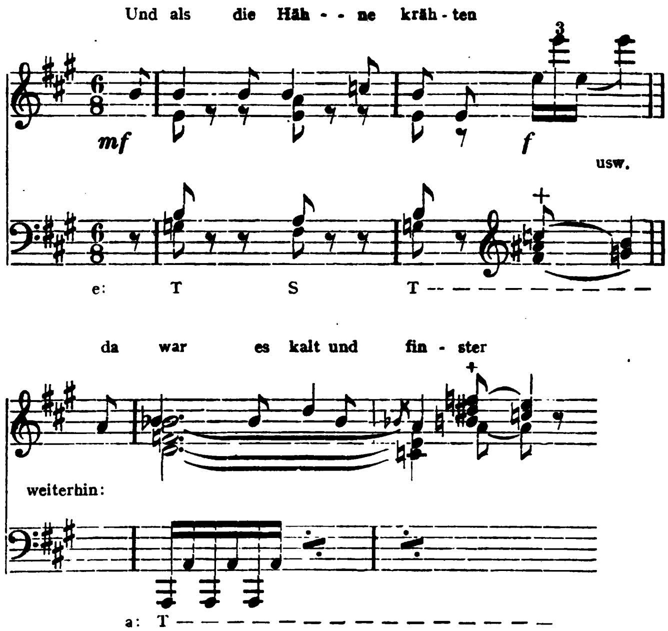
Schubert: „Am Meere", Anfang.



Die Aufwärtsalteration des a im Alt im Beispiel 421i soll in diesem Falle nicht dem Tone Strebekraft verleihen, sondern der Wirkung des Tenors durch Umgehung der Härte as fis entgegenkommen. Wo eine solche Härte am Platze ist, wird sie unter Umständen durch die Alteration absichtlich herbeigeführt:

Schubert: „Frühlingstraum."

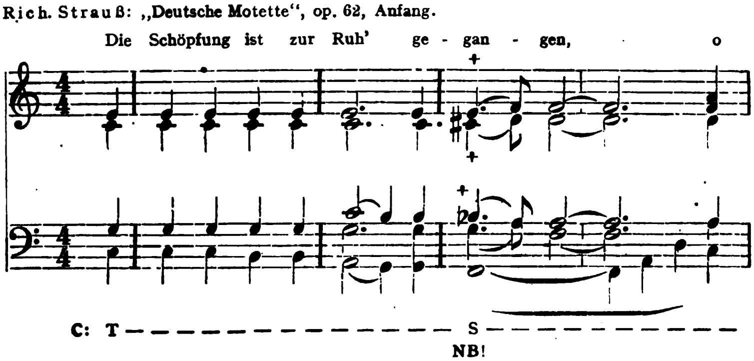
422.

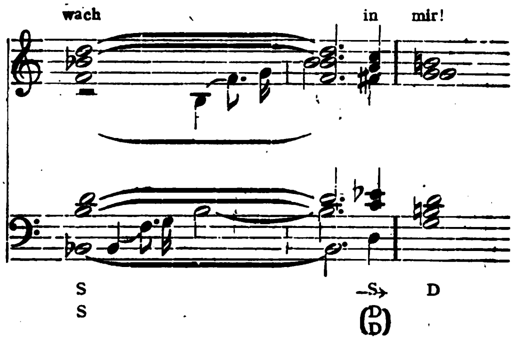


Die unter 421 und 422 angegebenen Beispiele stellen sämtlich Verzierungsformen der T dar. Natürlich sind alterierte Wechseltöne innerhalb des Bereiches eines jeden Funktionsträgers anwendbar:

Rich. Strauß: „Deutsche Motette", op. 62, Anfang.

423.
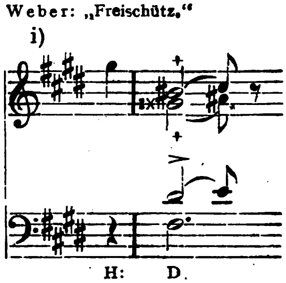




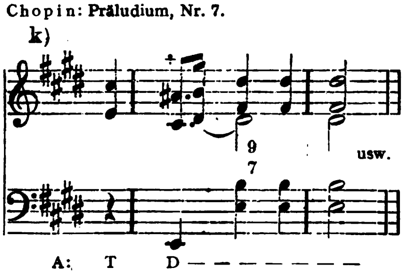
In den harmonischen Einheiten der Dominante sind sie besonders häufig anzutreffen:

Weber: „Freischütz.“

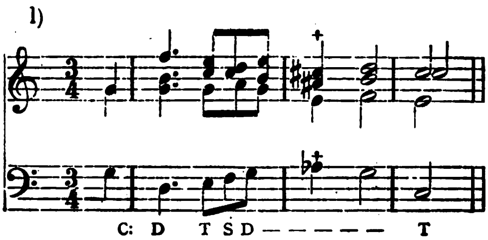
424.

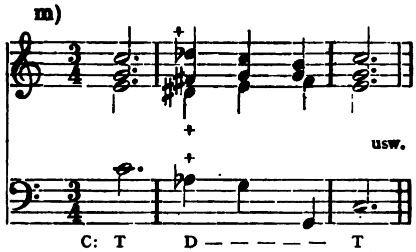


Chopin: Präludium, Nr. 7.



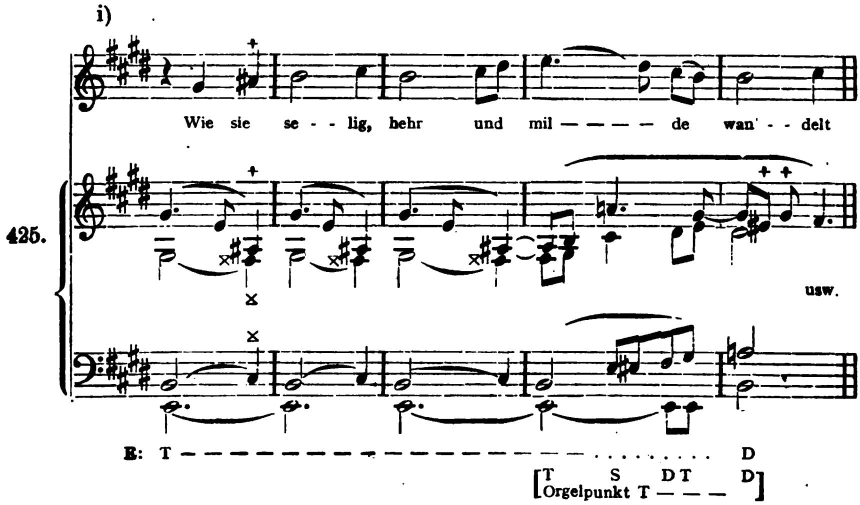
Sie können hier in drei und, namentlich wenn der D^6_4-Akkord eingeschaltet wird, sogar in allen vier Stimmen auftreten:
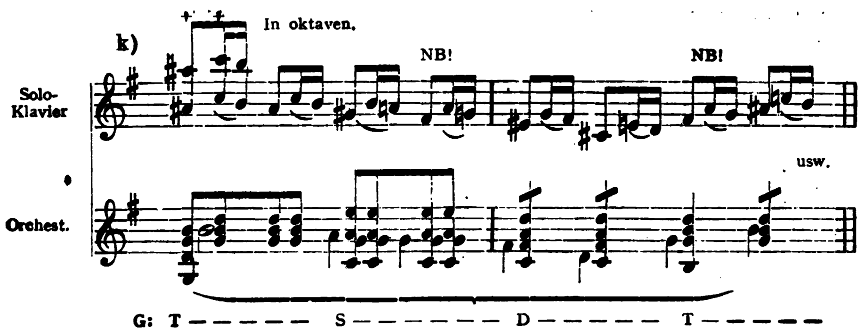




Der alterierte Wechselton wird, wie jegliche Verzierung, sowohl dem ernsten, erhabenen Ausdruck dienstbar gemacht (Beispiel 425 i) wie zur Erzielung spielerisch ornamentalen Schmuckes verwendet (Beispiel 425 k):

Wagner: „Tristan und Isolde“, III. Akt.



Beethoven: „Klavierkonzert G-Dur“, I. Satz.
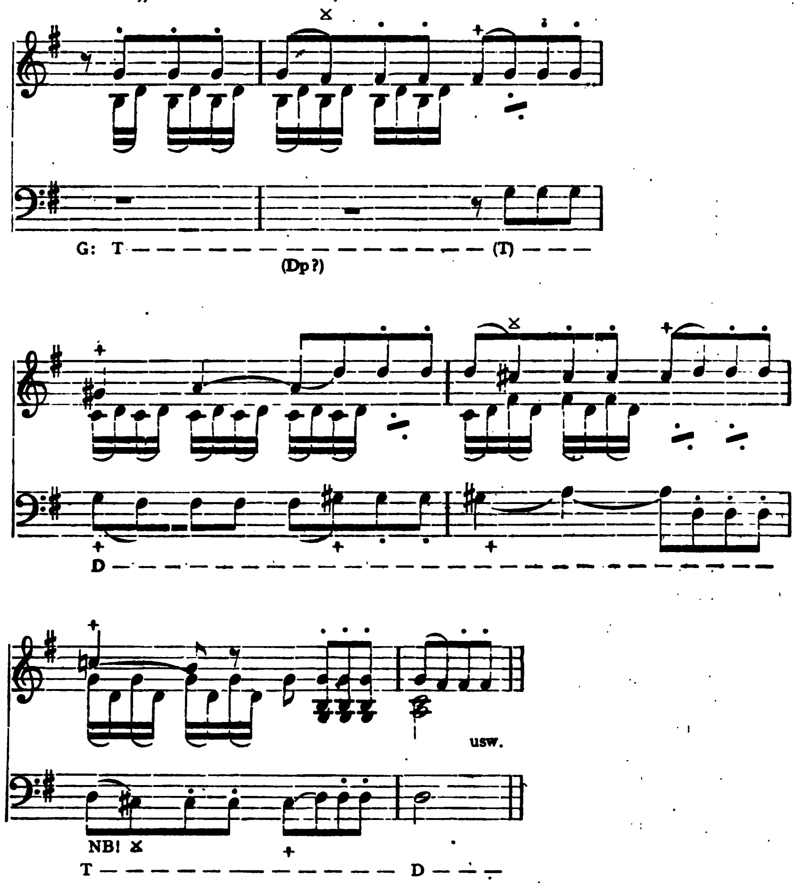


Jeder Ton der Melodie wird hier von seinem unteren und oberen Wechselton umspielt, wobei der untere, sofern er nicht ohnehin schon einen Halbtonschritt entfernt liegt, wie bei NB, aufwärts alteriert ist.

Und bei der thematischen Arbeit kann er wertvolle Hilfe leisten:

Beethoven: „Klavierkonzert G-Dur", 1. Satz.

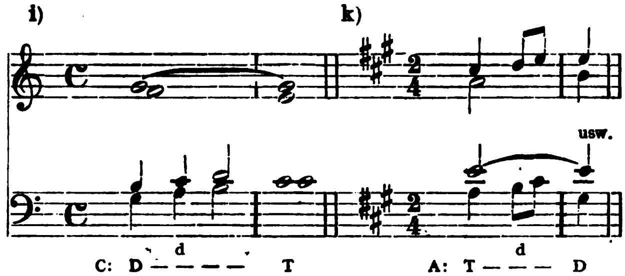
426.



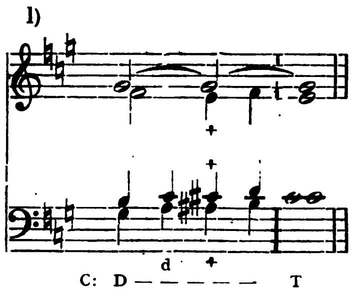
Bei NB! beobachte man eine geistvolle Anwendung des echten $^6_4$-Akkordes der T.: Die im Basse liegende Quinte ist deshalb nicht mißverständlich, weil die Oberstimmen durchaus klar die Kadenz nach der T vollziehen; und sie wirkt nicht lahm und schwerfällig, weil sie, „geschmückt" mit dem alterierten Wechselton, die genaue Nachahmung der melodischen Oberstimme im vorangehenden Takt darstellt.

Unter Umständen bewirkt die Alteration, daß Durchgangstöne das Gepräge von Wechseltönen annehmen. Man vergleiche die Beispiele 427i und k mit l u. m:
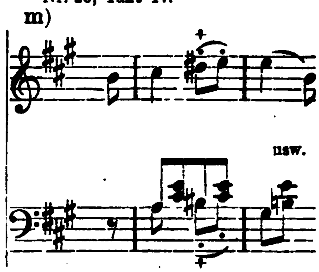
427.



Rob. Schumann: „Jugendalbum", Nr. 20, Takt 17.
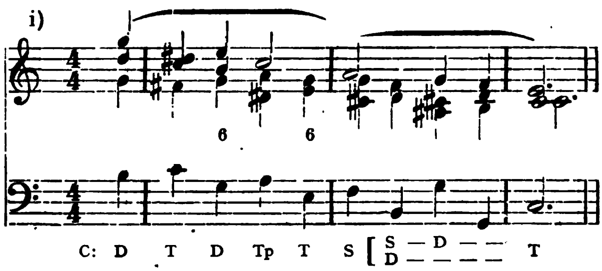


(Vgl. Rob. Schumann: „Ich grolle nicht", Takt 17—19.)

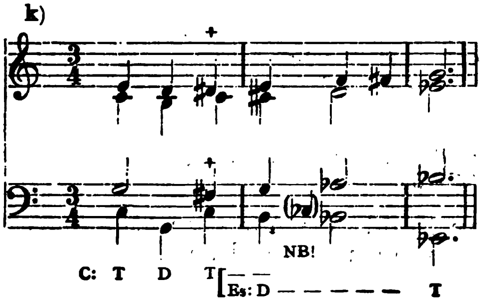


Der Vergleich von 427 i und l lehrt auch, daß es nicht angängig ist, in den Tönen ais, cis, e, g ein funktionell bewertbares Harmoniegebilde zu erblicken (ebensowenig wie etwa in den Tönen der Takte 2 und 4 im Beispiel 419k) sie stellen das typische Beispiel eines Zufallsakkordes dar.

Auch der alterierte Wechselton kann natürlich eine elliptische Weiterführung finden:

428.

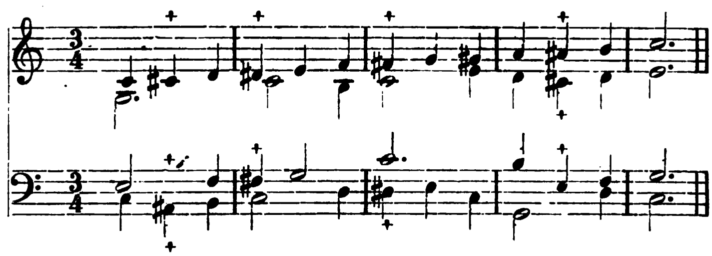




(NB! Vgl. Beispiel 424 l.)

Die diatonische Tonleiter ist die Aufreihung des Tonbestandes der drei Hauptfunktionsträger (s. S. 18). Die chromatische Tonleiter wird sich demnach ergeben, wenn die einfachsten Kadenzformen mit dem naheliegendsten Alterationsschmuck versehen werden. In der folgenden aufsteigenden chromatischen Tonleiter sind lediglich Tonika und Dominant wirksam:

429.



Aufgaben: 1. Man versuche in früher gelösten Aufgaben an passenden Stellen alterierte Wechseltöne anzubringen.

2. Man verwende die aufsteigende chromatische Tonleiter als Baß eines vierstimmigen Satzes.

3. Man bearbeite die aufsteigende chromatische Tonleiter einer Molltonart vierstimmig.

4. Die absteigende chromatische Tonleiter ist auf ähnliche Weise im vierstimmigen Satz als Oberstimme wie als Baß herzustellen. (Wenn dabei stets die einfachsten Zusammenhänge gewahrt werden, so wird sich zeigen, daß die absteigenden Tonleitern in Dur und Moll der Schreibweise nach übereinstimmen, und daß der fünfte Ton der Tonleiter — die D-Basis bzw. T-Quinte — nicht abwärts zu alterieren ist. Vgl. S. 231 Beispiel 375!)

5. In den Werken der Meister sind Beispiele für die hier behandelte melodische Verzierung, namentlich auch, soweit sie zu Zufallsakkorden führt, aufzusuchen (zu analysieren etwa: Schumann, Jugendalbum, Nr. 33).

6. Es sind vierstimmig zu bearbeiten die Seite 337 gegebenen Melodien.
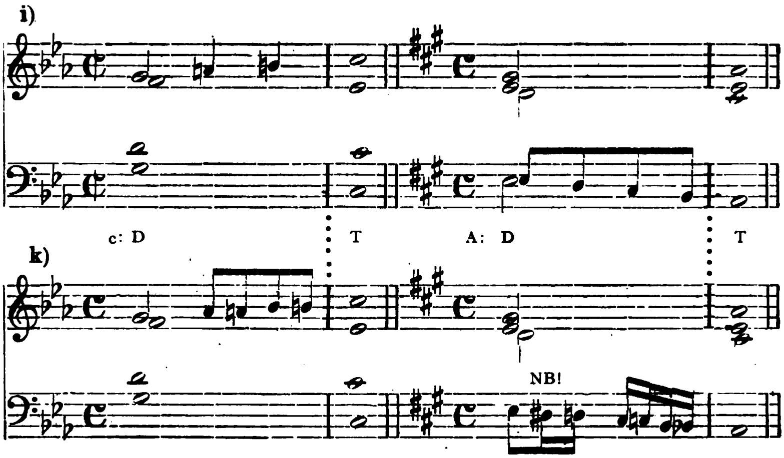
XVI.

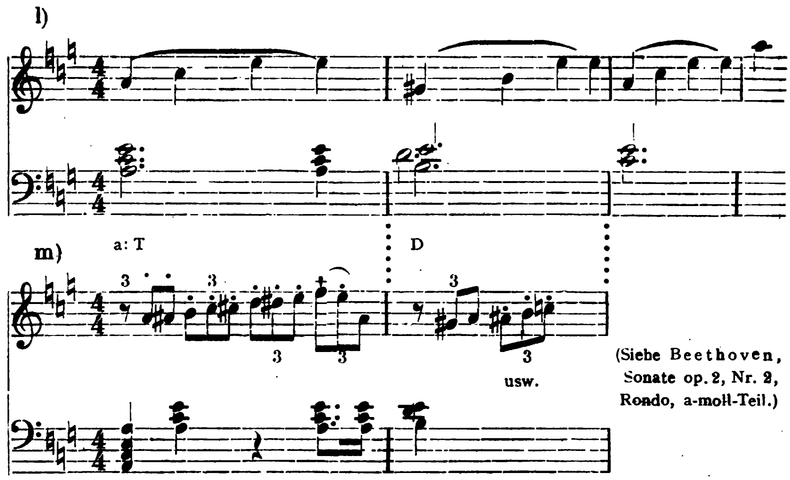
Chromatische Durchgänge. — Schreibgebrauch und Auffassung; Zufallsakkorde. — Diatonische Durchgänge auf Grund alterierter Harmonien. — Enharmonik. — Tonale Einschaltungen.

1. Für Durchgänge in Halbtonschritten (chromatische Durchgänge) gilt grundsätzlich, was für Durchgangstöne überhaupt (S. 178ff.) als verbindlich erkannt wurde. Ihre Notierung richtet sich im allgemeinen nach der Schreibweise der oben gekennzeichneten chromatischen Tonleiter, einerlei, ob die Halbtonbewegung von einer harmonischen Einheit

zur anderen führt (Beispiel 430 i und k) oder ob sie Umlagerungsbewegungen innerhalb einer und derselben Harmonie (l) in kleinsten Schritten ausfüllt (m).
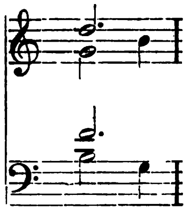
430.
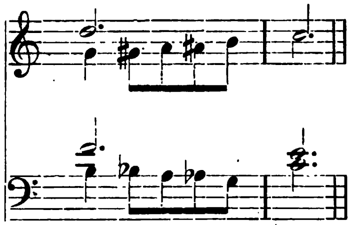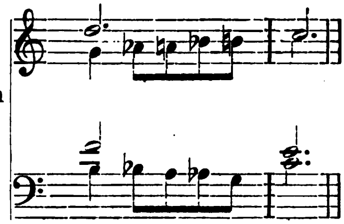




(Siehe Beethoven, Sonate op. 2, Nr. 2, Rondo, a-moll-Teil.)

Nur aus Gründen der bequemeren Lesbarkeit, namentlich wenn in mehreren Stimmen chromatische Durchgänge auftreten, wird von dieser Schreibregel abgewichen; man notiert z. B. die chromatische Ausfüllung der Sprünge im Alt und Baß dieses Taktes:



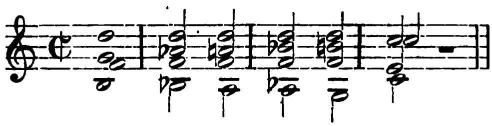
selten in der richtigen Weise, nämlich:

i) k)

431.  sondern so: 

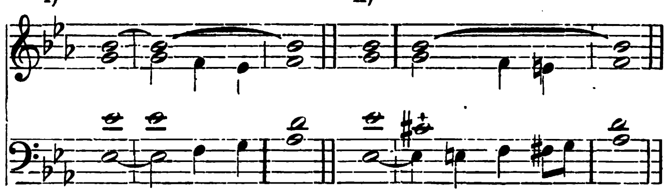
Dadurch gelangt man allerdings beim theoretischen Betrachten — namentlich wenn die Querschnitte sich in akkordischer Form aufreihen:

l)
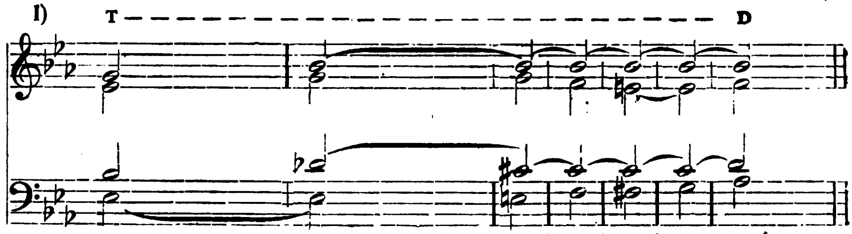


leicht zu dem Irrtum, Zufallsakkorde für Harmonien zu halten, die irgendwie tonal zu beziehen wären. Sie sind es nicht, so lange die Haupttonart und die Funktion, der sie eingeordnet erscheinen, ihre Herrschaft behaupten; vgl. folgende Abwandlungen:

i) k)

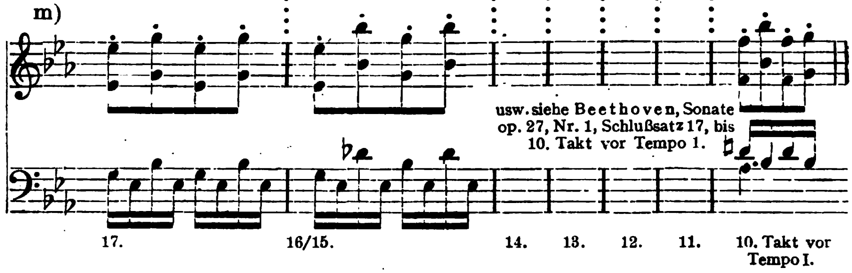
432. 

Es: T — — — — — — D Es: T — — — — — — — — — — D

l)
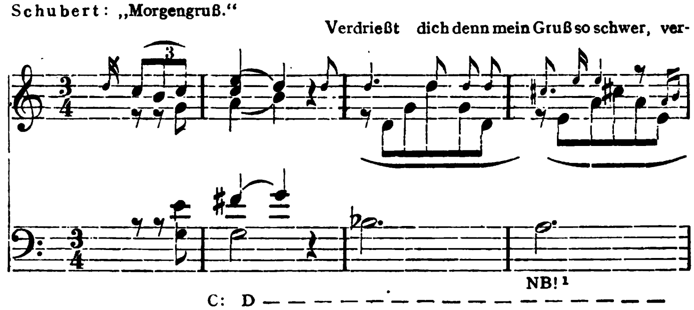


m)
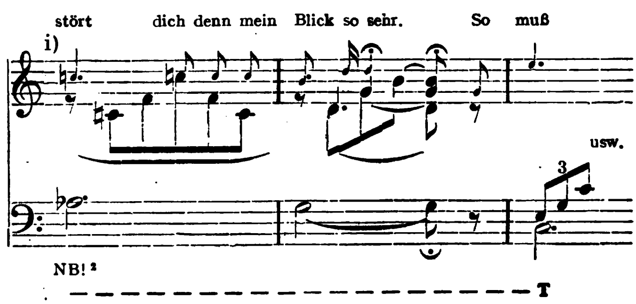


Das Gefühl für die herrschende Tonart geht hier, trotz der stark ablenkenden Zusammenklänge zwischen den beiden Hauptfunktionsträgern, nicht verloren; es spannt von der erreichten D aus willig den Bogen rückwärts zur Ausgangstonika. Ähnliches geschieht auch, wenn sich die anderen Stimmen der (oder den) chromatisch geführten in noch höherem Maße zur Formung scheinbar selbständiger Akkordgebilde angleichen, wie etwa in diesem Beispiele:
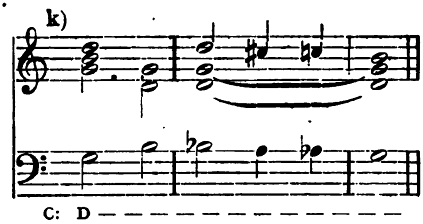
Schubert: „Morgengruß."

433.





das zurückzuführen ist auf:
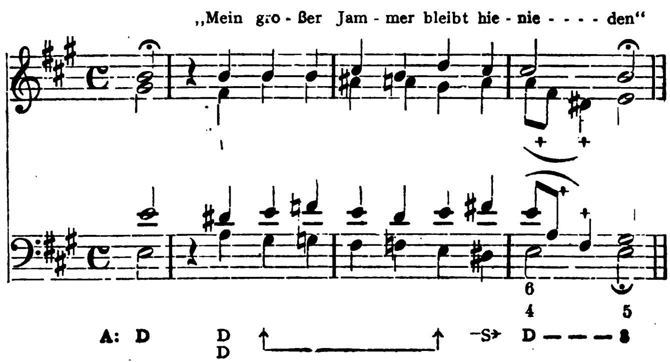


Selbst das ist unerheblich für die Beurteilung des organischen Gefüges, daß der Zusammenklang bei NB[1] mit der alterierten Tp, und der bei NB[2] mit der Moll-S von C übereinstimmt. Wirksam bleibt die D, und in der Sonderbeziehung des melodischen Vorganges auf sie wurzelt der musikalische Ausdruck der Stelle.

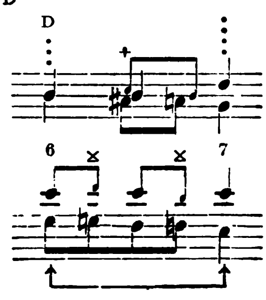
Zu ungemein verwickelten Zusammenhängen gelangt Bachsche Satz- und Ausdruckskunst in folgender Choralzeile, die ebenfalls unter Zugrundelegung des chromatischen Durchgangs im Baß (vom Leitton zum Grundton der D) zu analysieren ist (↑ ↑):

Bach: Nr. 216, Takt 15—17.

434.
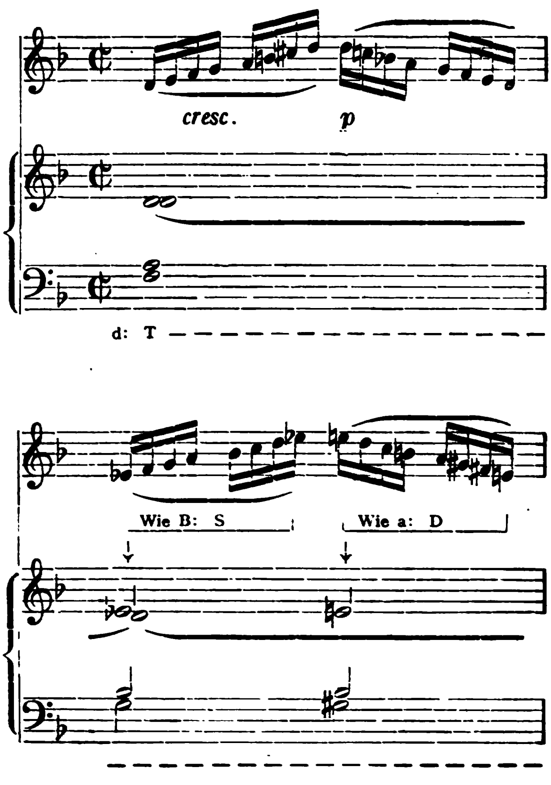


vergleiche:
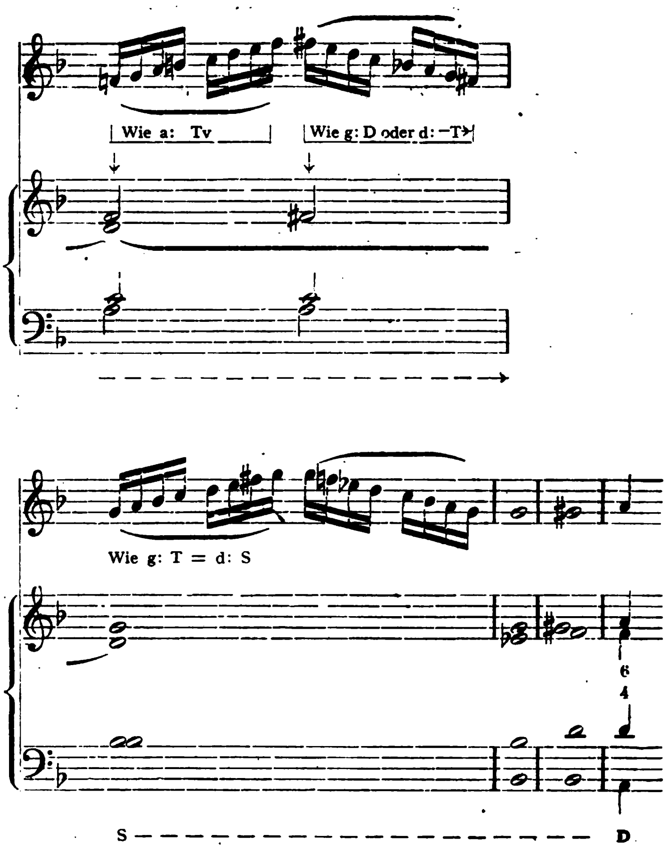


Wiederum für die Phantasie des Schaffenden ein Bereich der unbegrenzten Möglichkeiten. Auch der Möglichkeit, zeitweilig die bestimmte Tonalität als gänzlich aufgehoben erscheinen zu lassen. Und dieser Bereich erweitert sich noch, wenn „chromatische Durchgangsstationen" nicht nur instrumental-figurativ in die Erscheinung treten (Beispiel 432) oder mit knirschenden Wechseltönen versehen werden (Beispiel 434), sondern wenn sie mittels diatonischer Durchgangstöne von kleinerem Notenwert, die sich dem zufälligen Zusammenklange anpassen, eine fast bis zur Verselbständigung führende Ausgestaltung erfahren. Für das „Sich-Anpassen" der diatonischen Durchgänge — chromatische Durchgänge brauchen sich nicht „anzupassen"; sie sind unter Zugrundelegung jeglicher Harmonie möglich — wird der Tonbestand einer Tonart herangezogen, in der die in Frage kommende Zufallsharmonie heimatberechtigt wäre, und zwar in der Regel derjenige der nächstgelegenen Tonart, deren Tonbestand die verhältnismäßig geringste Abweichung von dem der herrschenden Haupttonart aufweist:

Mozart: „Don-Juan"-Ouverture.

435.
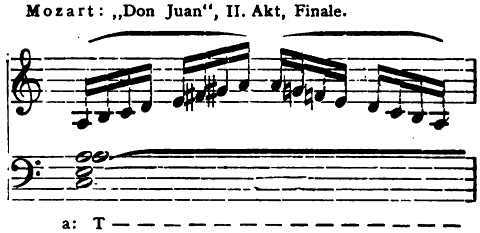


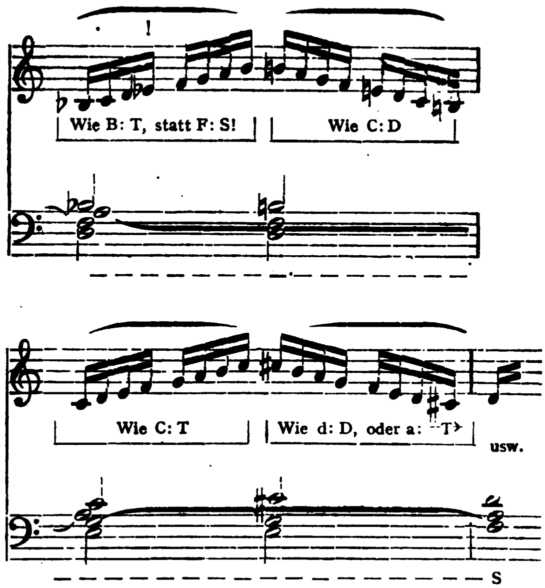


Die Zufallsharmonie es g b im zweiten Takt wird hier also ausgestaltet, indem sie, als S von B-Dur gedacht, die B-Tonleiter beigegeben erhält. Bemerkenswert ist, daß Mozart späterhin in einer ähnlichen Stelle in a-moll das jenem es g b entsprechende b d f nicht als S von F-dur nimmt, sondern als T von B und demgemäß die Skala bildet:

Mozart: „Don Juan", II. Akt, Finale.

436.

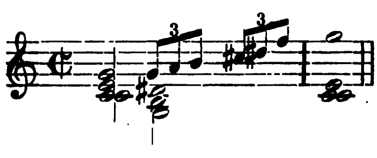




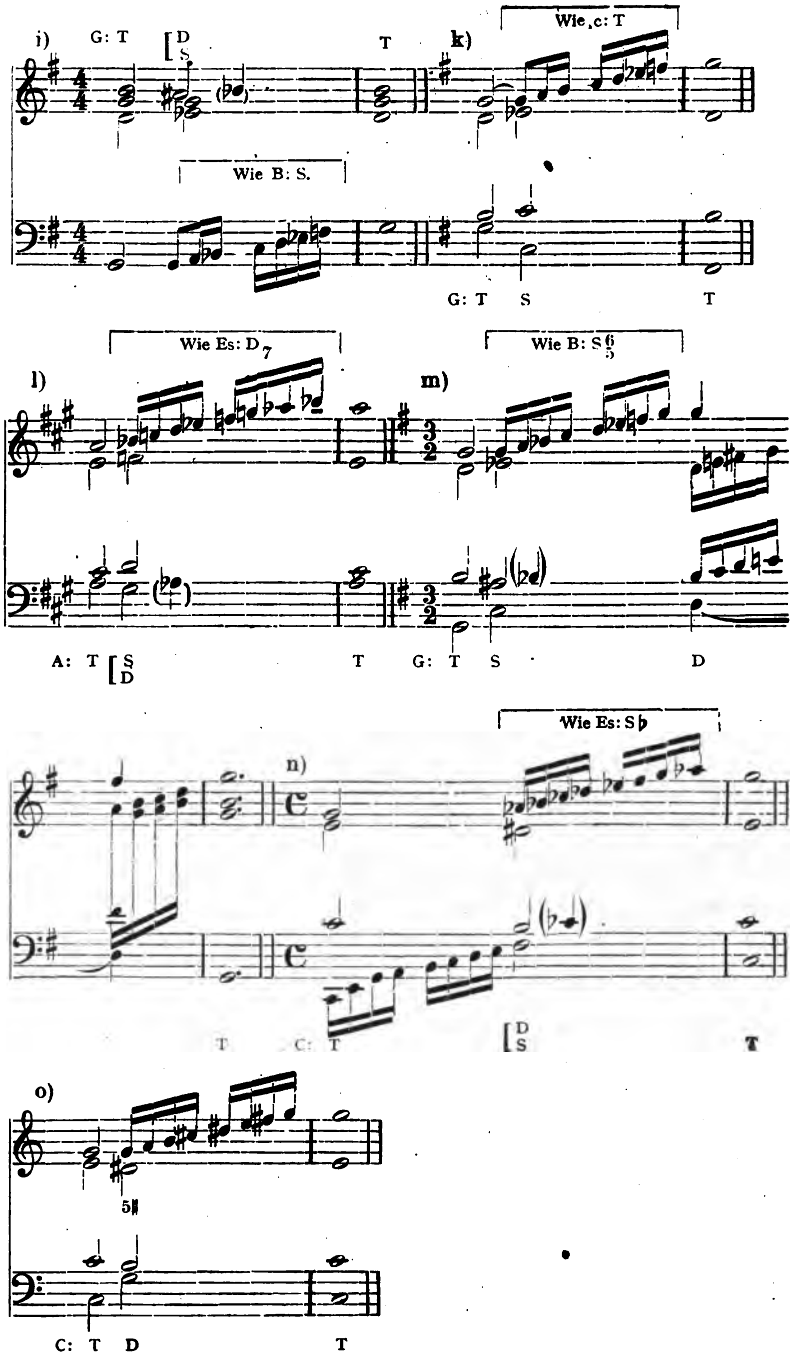
Alterierte Zusammenklänge gestatten einer Stimme aber nicht immer, gleichzeitig eine völlig geschlossene (d. h. eine Oktave ausfüllende) diatonische Reihe zu singen. Ohne Zwang ergibt sich eine solche Reihe, wenn die nach Grundsatz II geforderte Voraussetzung für die „selbständige" harmonische Einheit gegeben ist; wenn die „Keimblätter" des selbständigen Akkordes vorhanden sind. Das ist der Fall bei allen Zusammenklängen, die übereinstimmen (oder unter Zuhilfenahme des Gleichklanges äußerlich in Übereinstimmung gebracht werden können) mit einem Dur- oder Moll-Dreiklang, dem Dominantvierklang und dem Subdominantvierklang in Dur und Moll (Beispiel 437 i—n). Der Durdreiklang mit übermäßiger Quinte gestattet — weniger zwanglos! — immerhin diejenige „melodische Molltonleiter", in der der alterierte Ton Leitton ist (437 o)*).

---

*) Im allgemeinen wird man wohl der Klarheit der Tonalität den Vorzug geben vor der in einer Stimme pedantisch durchgeführten Diatonik und diese deshalb mindestens durch den übermäßigen Sekundschritt unterbrechen, in Beispiel 437 o also c statt cis setzen, wobei dann freilich die beiden alterierten Töne dis und fis als Wechseltöne empfunden werden. Man gibt aber auch wohl Tonalität und Diatonik zugleich preis durch „Einebnen" der Reihe zu einer Folge von Ganztönen:
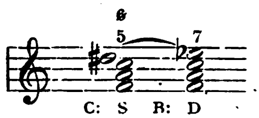


437.



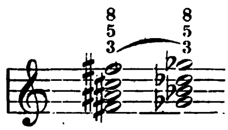
i)
G: T
D
S
T
Wie B: S.
k)
Wie c: T
G: T S T
l)
Wie Es: D7
A: T S D T
m)
Wie B: S 6 5
G: T S D
n)
Wie Es: S♭
T C: T D S T
o)
5♯
C: T D T

Natürlich braucht die Umdeutung unter Ausnutzung des Gleichklanges nicht lediglich zum Zwecke der Ermöglichung einer diatonischen Durchgangsreihe vorgenommen zu werden. Sie kann auch, fortbestehend, den Übergang in eine andere Tonart einleiten, der Modulation dienen (siehe Kap. XVII).

Die tonale Doppelbeziehung, die sich im temperierten System aus dem Gleichklang verschieden geschriebener Töne ergibt, heißt Enharmonik. Wenn auch nur ein Ton einer harmonischen Einheit umbenannt wird, entsteht eine „enharmonische Umdeutung“:



Lediglich dann behalten die Töne ihre Bedeutung, wenn sie allesamt umbenannt werden.
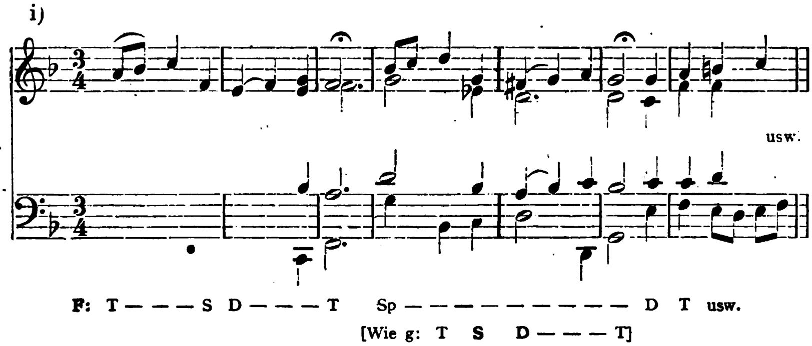


In diesem Falle spricht man von „enharmonischer Auswechslung“.

2. Nicht nur chromatische Durchgangsstationen können (Beispiel 435) eine mehr oder minder sich aufdrängende Verselbständigung erfahren und dadurch wie Einschaltungen wirken. Ähnliche „tonale Zwischenlagerungen“ lassen sich noch auf mannigfaltige Art bilden, vor allem in der Weise, daß der Gedanke der Sonderkadenz („Gruppe“, s. S. 36 u. a. O. weiter ausgesponnen (Beispiel 438i, k) und auch auf alterierte Funktionsträger angewendet wird (Beispiel 438l, m):

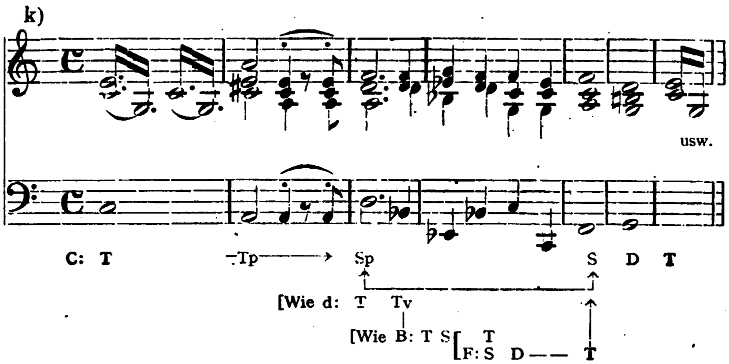
Bach: „Auf, auf, mein Herz“ (Schemelli).

i)
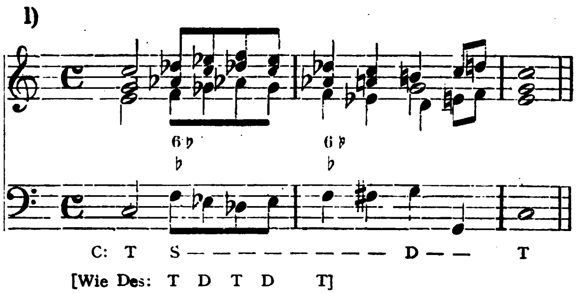
438.
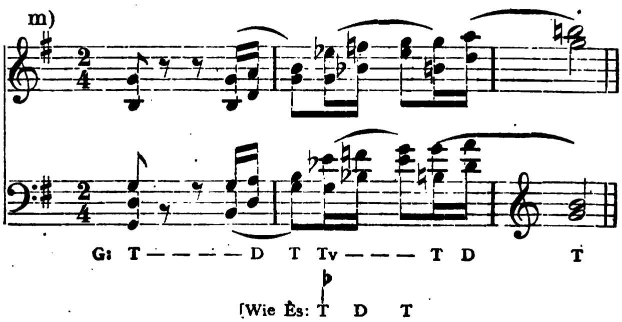


Brahms: „I. Sinfonie", Schlußsatz.



(Siehe ferner Beethoven, Klavierkonzert, G-Dur, Orchesteranfang.)

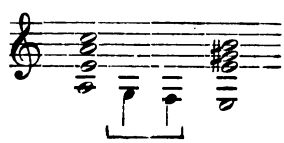


Rich. Strauß: „Schlagende Herzen."
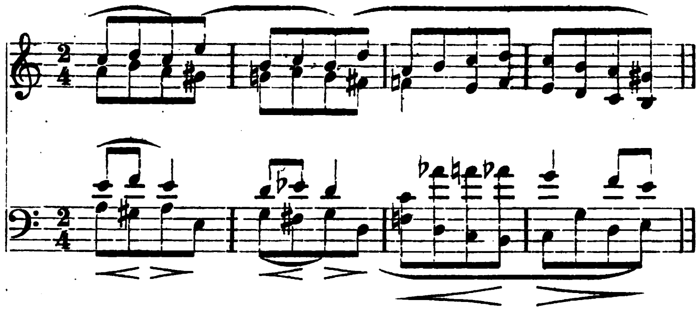


(Schubert, An Mignon [„Über Tal und Fluß"], Takt 11—15.)

Im Beispiel 439 wird sogar der Anschein erweckt, als seien Einzeltöne einer diatonischen Durchgangsreihe



wie tonische Basistöne einer eigenen Tonart behandelt:

M. Reger: „Mozartvariationen", op. 132, Variation 3.

439. 

In Wirklichkeit stehen freilich die Kadenzgruppen der einzelnen Takte nicht gar so beziehungslos nebeneinander: zwischen dem letzten Achtel des ersten und dem ersten Achtel des zweiten Taktes findet ein Dominantenaustausch a-moll—C-Dur statt (s. S. 101); das letzte Achtel des zweiten Taktes ist als Wechseldominante von C anzusehen, also als eine entwickelte Form der S, die zu Beginn des dritten Taktes durch Rückalteration ihre ursprüngliche Gestalt wiedererhält; das zweite Achtel des Tenors im dritten Takt kann als gis gehört und damit der Anschluß an die Haupttonart vernommen werden, während gleich darauf eine klare Kadenz in der Paralleltonart C-Dur mit der denkbar einfachsten Wendung nach a-moll, in halbschlüssiger Endung, erklingt. So stellen sich die einzelnen Maschen des Gewebes dar, das, im Zusammenhang wahrgenommen, reines A-moll-Gepräge trägt im Sinne einer Halbkadenz T D. (Grundsatz III: Das Gehör entscheidet „nicht selten über beträchtliche Klangreihen hinweg", s. S. 6.)

Aufgaben: Seite 338. — Die gegebenen Außenstimmen und Melodien sind vierstimmig auszuarbeiten und zu analysieren.

XVII.

Modulation. — Tonische Verwandtschaft. — Bedeutung der Enharmonik für die Modulation. — Harmonische Analyse. — Harmonische Entwicklungen. — Praktische Satzübung; harmonische Variation. — Der drei- und zweistimmige Satz.

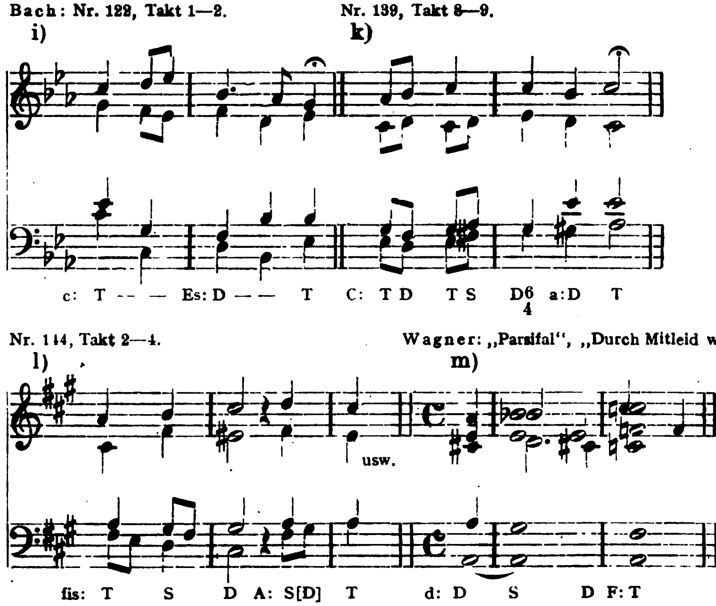
1. Die Betrachtungen des vorigen Kapitels haben gezeigt, daß weder ein eindeutiges kadenzmäßiges Geschehen, noch auch das Auftreten einer an sich eindeutigen Tonleiter schon die Herrschaft einer bestimmten Tonart zu begründen und zu verbürgen braucht. Daß in einem Zusammenhange eine Tonart verlassen und eine neue erreicht ist, macht sich im allgemeinen erst überzeugend bemerkbar, wenn die Umdeutung irgendeiner harmonischen Einheit der Ausgangstonart in eine Subdominante oder Dominante der Zieltonart wahrgenommen werden kann. Nur dann

bedarf das musikalische Gefühl, um einer Modulation inne zu werden, dieser Wahrnehmung nicht, wenn die tonische Hauptform der einen Tonart als Tonikavertretung in der anderen möglich ist. Wo derartige Wechselbeziehungen vorliegen, spricht man von **tonisch verwandten Tonarten**.

Im ersten Grade tonisch verwandt sind demnach die **Parallel-Tonarten**. Übergänge zwischen ihnen bieten sich in jeglicher Form bequem dar. Schlichtes Nebeneinandersetzen der Tonarten — Abschluß der einen mit ihrer Tonika und Beginn der anderen mit einer ihrer Dominanten oder unmittelbar mit ihrer Tonika (440i) — ist ebenso gebräuchlich, wie der „Dominantenaustausch“ (440k) und das „Über-Kreuz-Kadenzieren“ (440l und m; s. S. 101).

Bach: Nr. 122, Takt 1—2. Nr. 139, Takt 8—9.
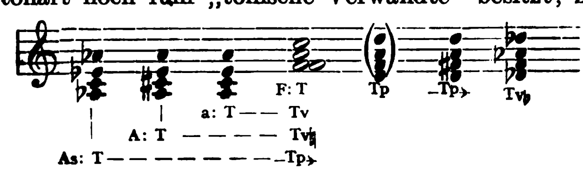
440.



Mit einer Durtonart sind außerdem tonisch verwandt diejenigen Tonarten, deren tonische Hauptformen (I. „Stufen“) gleichlauten mit der dominantisierten Tp und mit der abwärts alterierten Tv jener ersten Tonart, mit F-Dur z. B.: D-Dur und Des-Dur.

Weiterhin aber kann die T jeder Durtonart ihrerseits wiederum als tonische Vertretung erscheinen in drei anderen Tonarten, z. B.: die T von C in e-moll, E-Dur und Es-Dur, so daß also jede Durtonart außer ihrer Paralleltonart noch fünf „tonische Verwandte“ besitzt; z. B.:

441.

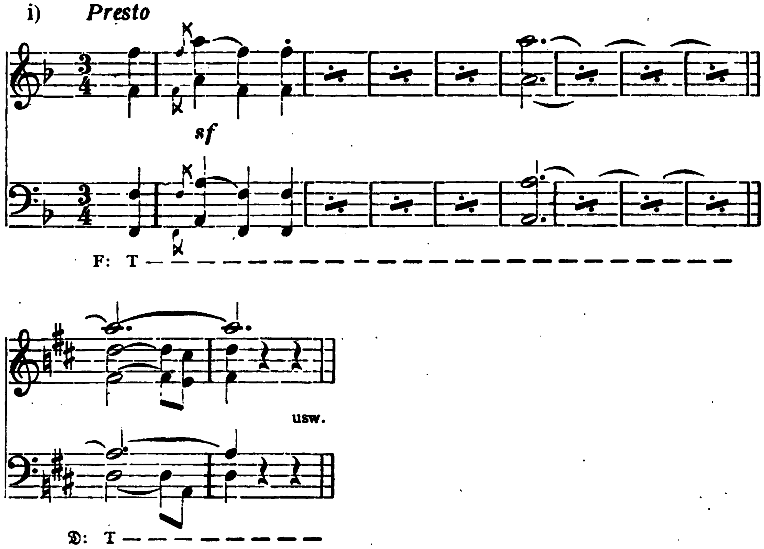


Zu diesen fünf tonischen Verwandten lassen sich Übergänge ebenso zwanglos, das heißt ohne Umdeutung von Funktionsträgern, herstellen, wie zur Paralleltonart:

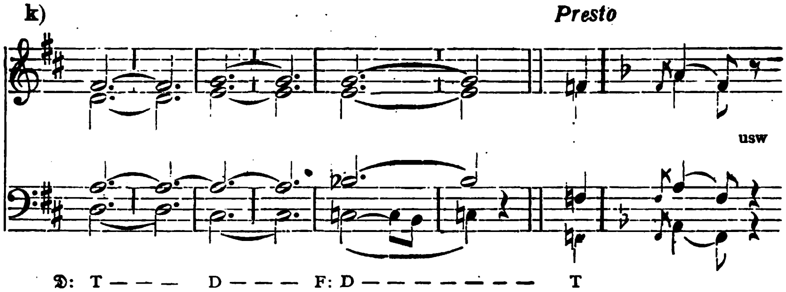
Beethoven: „VII. Sinfonie", 3. Satz.

442.

i) *Presto*
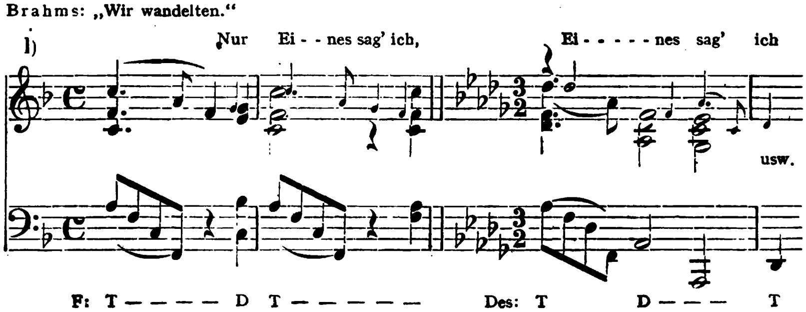


k) *Presto*



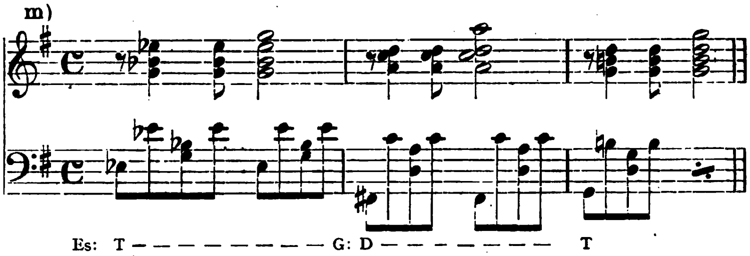
Brahms: „Wir wandelten."

l)



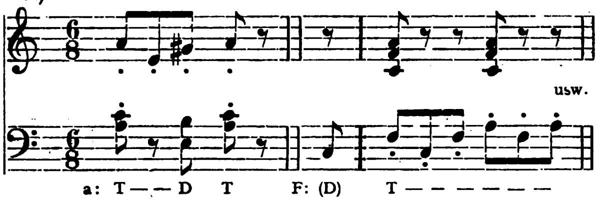
Schubert: „Die Taubenpost."

m)



Rob. Schumann: „Jugendalbum", Nr. 8.

n)



(Ebenso F—a acht Takte später.)
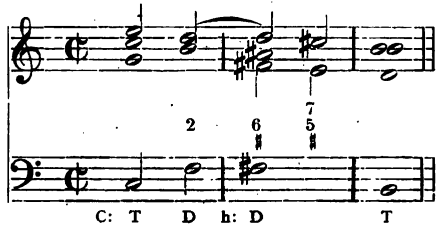
(442i: Tonika neben Tonika; jedoch kann das 4 Takte gehaltene a auch als D von D-Dur aufgefaßt werden. — 442k: Dominantenaustausch. — 442 l: Tonika neben Tonika. — 442m: Die neue Tonart beginnt mit ihrer D. — 442n: Tonika neben Tonika.)

Nicht außer acht zu lassen ist, daß z. B. die Tonika von F-Dur als D von b-moll, der Parallelen von Des, gedeutet werden könnte, so daß im Beispiel 442 l also auch ein Überkreuzkadenzieren anzunehmen wäre. Ferner stellt die Tonika von a-moll die Dp von F-Dur dar, was für die Betrachtung von 442n von Belang ist (vgl. Beispiel 113i). Endlich wäre mit Bezug auf Beispiel 442m hinzuweisen auf das Parallelverhältnis der Es-Dur-Tonika zur Moll-Subdominante von G-Dur.

2. Ein Dominantenaustausch scheint auch im folgenden Beispiel vorzuliegen:
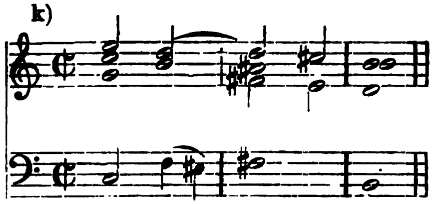
i)

443.
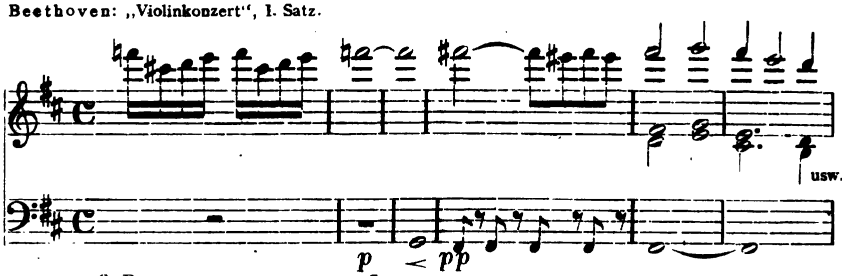


In Wahrheit handelt es sich hier jedoch nicht um ein Nebeneinander von C-Dur und h-moll auf Grund irgendeiner tonischen Verwandtschaft (die nicht vorhanden ist), sondern um ein organisch-modulatorisches Erreichen des h-moll durch Umdeutung des D-Vierklanges von C zum Subdominantklang von h, wobei f in eis umbenannt (enharmonische Umdeutung) zu denken ist:

k)



C: T [D =h:S D — — — — T

Beethoven: „Violinkonzert", 1. Satz.

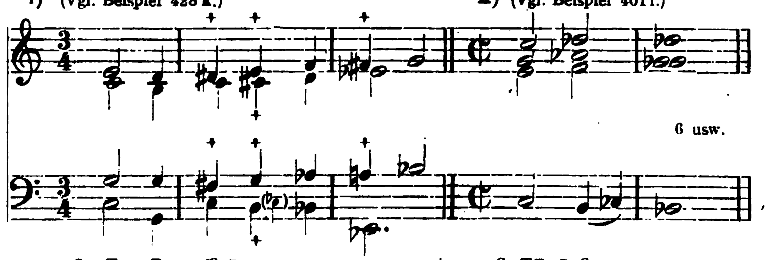


C: D — — — — — — — — — — [— — =h:S D — — — — — — T
(Orgelpunkt.)

Im temperierten System lassen sich unter Ausnutzung der enharmonischen Umdeutung und Auswechslung Beziehungen zu den entlegensten Tonarten herstellen. Vorhalte, Wechseltöne, Alterationen in Verbindung mit den Gegebenheiten der Enharmonik machen den Reichtum an reizvollen Beziehungen zwischen den verschiedenen Tonbereichen vollends unerschöpflich:

i) (Vgl. Beispiel 428 k.) k) (Vgl. Beispiel 401 i.)
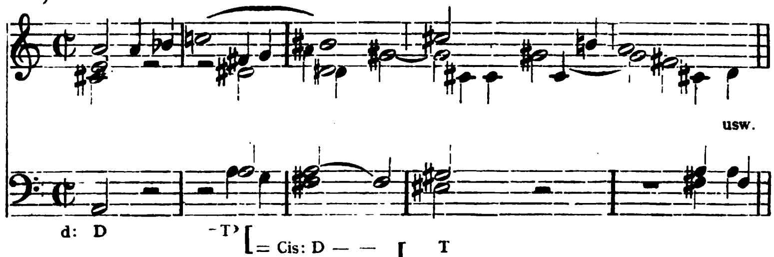
444.



C: T D T [— Es:D — — — T   C: T [[S D =Ges: D T (oder Fis!)
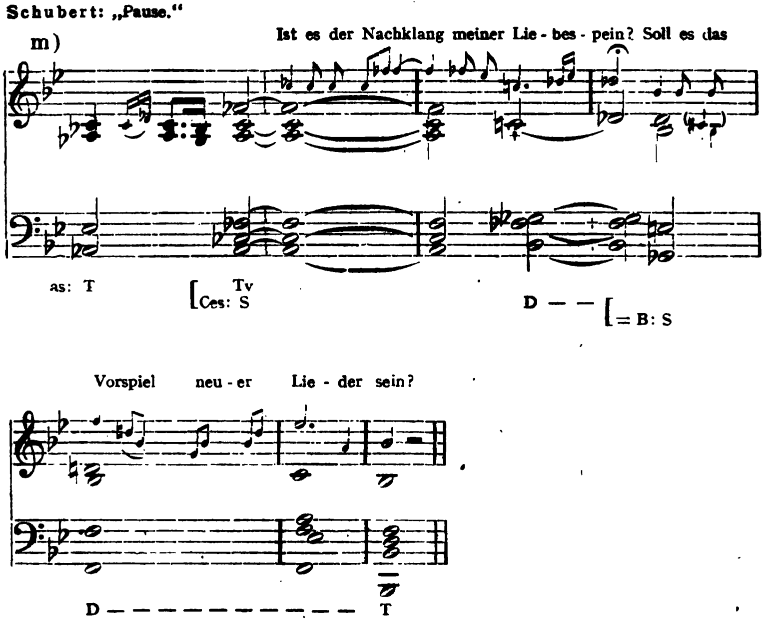
Bach: H-moll-Messe, „Confiteor".

l)
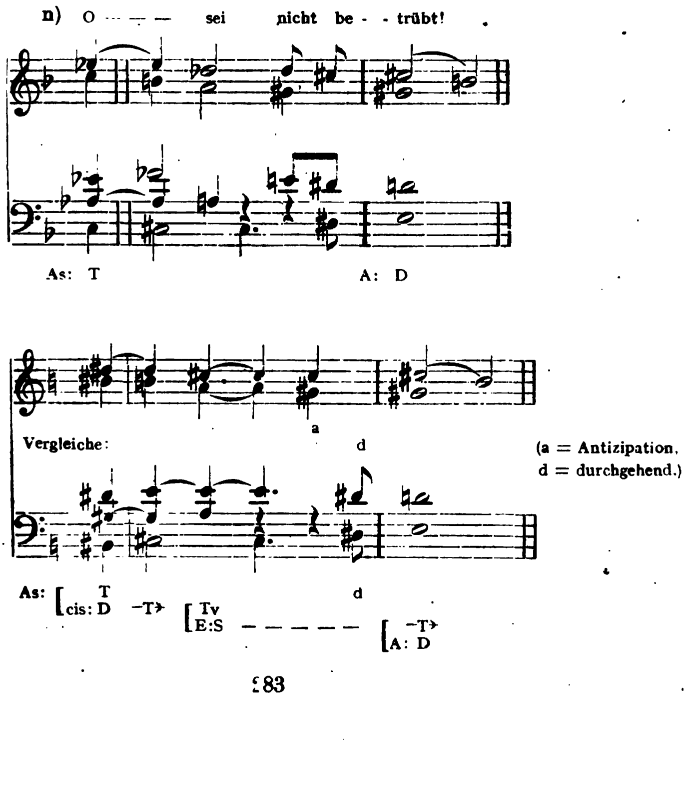


d: D -T› [= Cis: D — — [T fis: D — — — — — — — T

Schubert: „Pause."
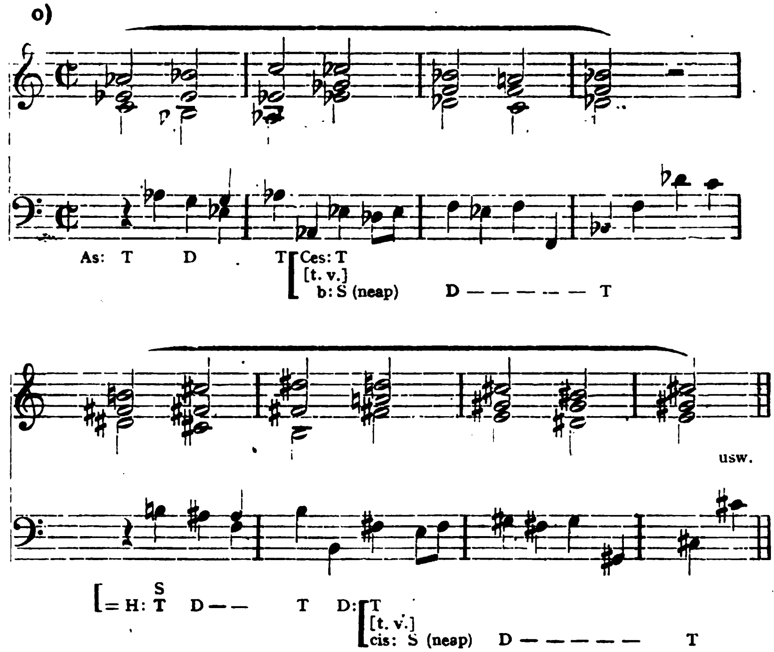


Rich. Strauß: „Hymne", op. 34.



Bruckner: „VII. Sinfonie" Schlußsatz.

o)



(t. v. = tonisch verwandt)

Übungen im Modulieren unter Anwendung der verschiedensten Verbindungswege sind unablässig zu betreiben. Man begnüge sich jedoch nicht mit dem Aneinanderreihen von Akkorden ohne Takt und Rhythmus, sondern gebe jeder Modulation bei sauberer Stimmführung Gliederung und Abrundung, gleichviel, ob sie schriftlich oder am Klavier ausgearbeitet wird. Als erstrebenswert gelte die Fähigkeit, eine vorgeschriebene Modulation in bestimmtem Takt und in einer bestimmten Anzahl von Takten (auch in vorgeschriebenem Zeitmaß!) auf dem Papier wie am Instrument ausführen zu können (Anmerkung 18).

In den Werken der Meister sind modulatorische Partien auf das sorgfältigste zu studieren. Hier ist des Lernens kein Ende (Anmerkung 19).
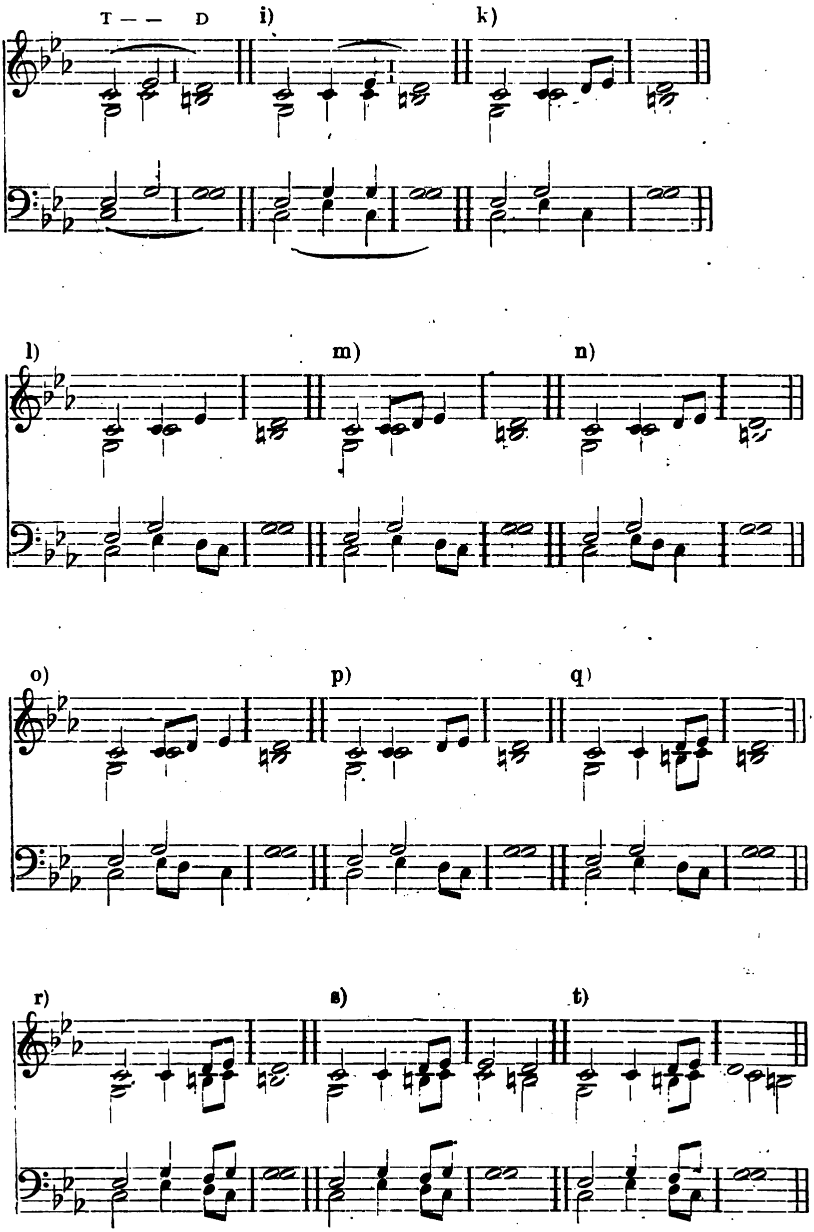
---

3. Wer die Grundlagen des mehrstimmigen Satzes nicht nur kennen lernen, sondern vom Kennen zum Können fortschreiten will, wird sich schwerlich mit der Lösung der den einzelnen Kapiteln beigegebenen Aufgaben bescheiden dürfen. Es bleibt da unerläßlich, der Durcharbeitung des Stoffes analytische Übungen und mannigfache praktische Arbeiten folgen zu lassen.
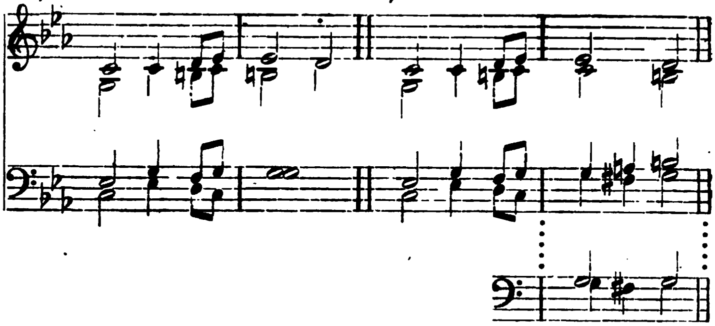
Für die Analyse kommen in erster Reihe die 371 Choräle von Bach in Betracht. Klavierwerke und Lieder von Schubert (Müllerlieder, Winterreise), Schumann, Brahms, Rich. Strauß (op. 9, 27, 29 u. a.) und Reger (Sonatinen, „Schlichte Weisen") bieten dem Anfänger reichen Stoff.

Die analytischen Übungen sollten ergänzt werden durch lehrreiche **Entwicklungen** dieser Art:
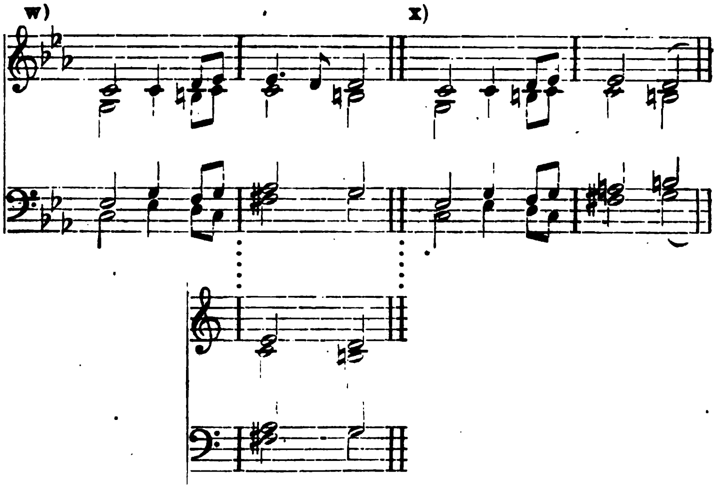
445.
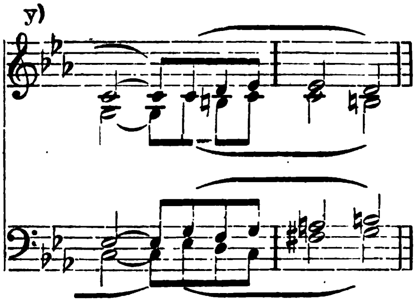


u) v)



w) x)
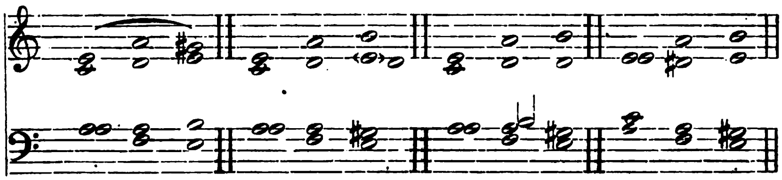


y)



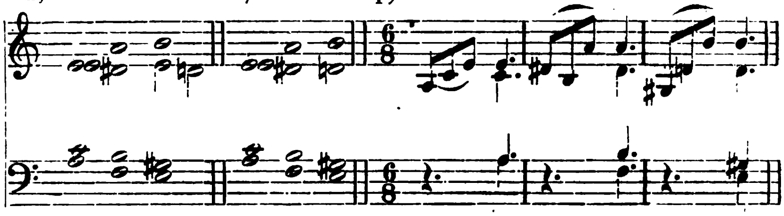
z) Siehe **Beethoven**: Sonate op. 13 (Pathétique), Anfang.

i) T S D k) l) m)
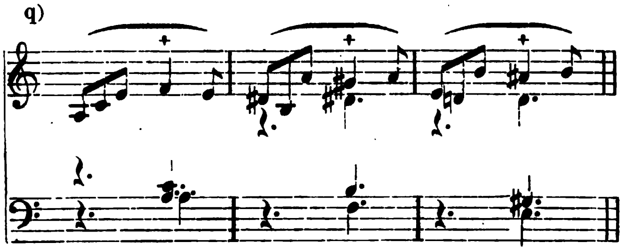
446.



n) o) p)

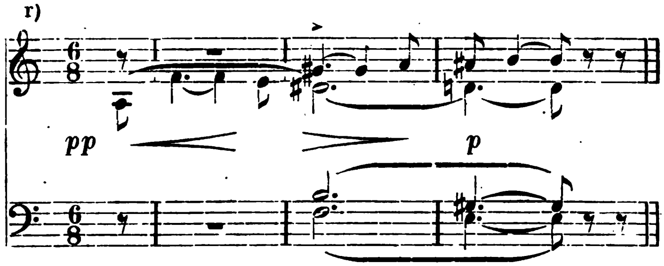


q)
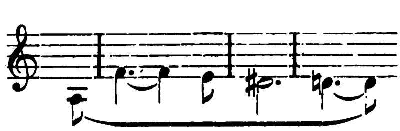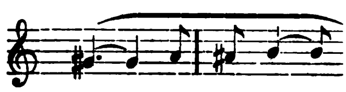


Wagner: „Tristan und Isolde.“ Einleitung.

r)



(Dies die rein grammatikalische Analyse des Tristanzitats. Die Kompositionslehre wird sich mit der analytisch-synthetischen Betrachtung der Verknüpfung der beiden Motive

 und 

zu befassen haben.)

Die 69 Choräle (geistliche Gesänge) mit beziffertem Baß von Bach*) sind wertvolles Material für die **praktische Satzübung,** die sich auch zu erstrecken hat auf die B e a r b e i t u n g von anderen Chorälen und V o l k s l i e d e r n.
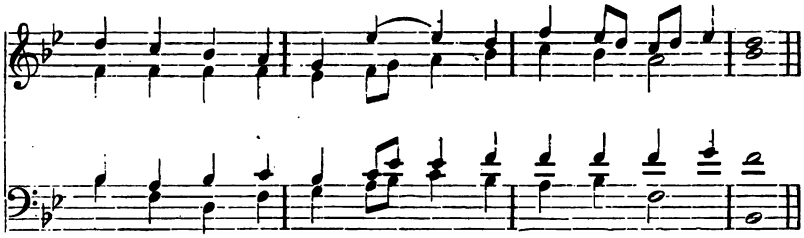
---

*) Herausgegeben von C. F. Becker (Aus dem Schemellischen Gesangbuch).
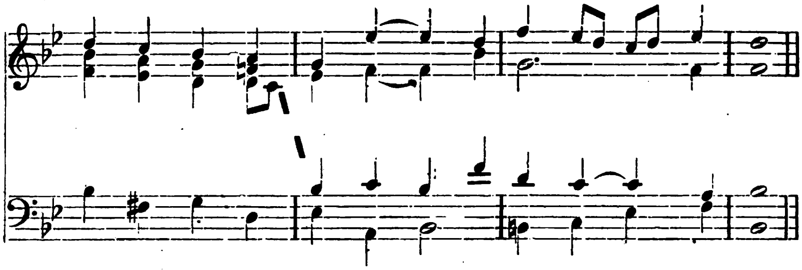
Förderlich ist ferner die Behandlung einer und derselben Melodie mit den verschiedensten Mitteln des mehrstimmigen Satzes (harmonische Variation), z. B.:

447.
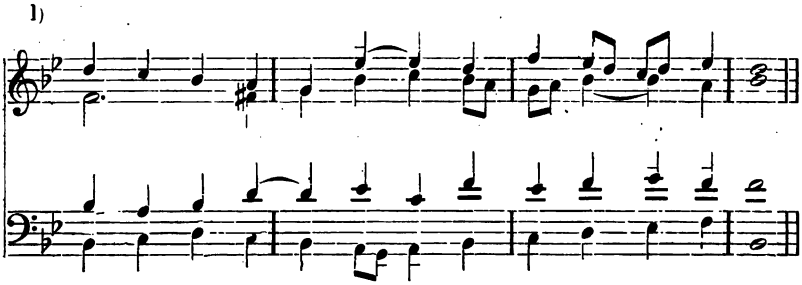
i)
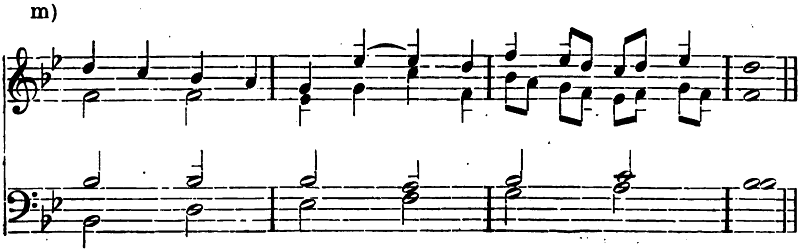


k)
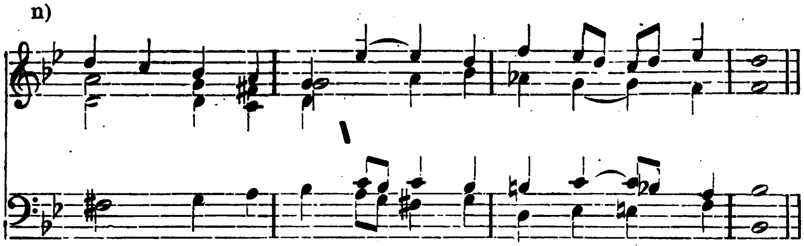


l)



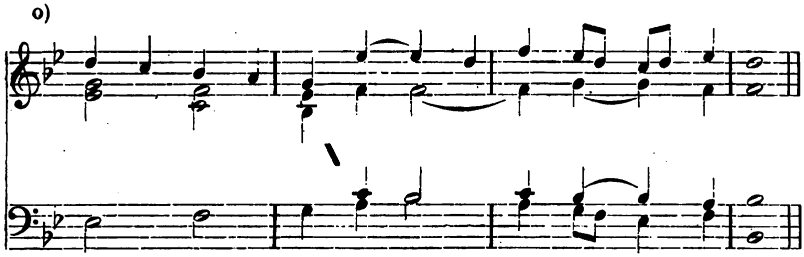
m)



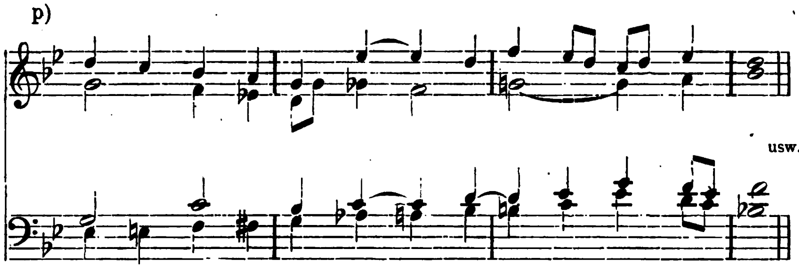
n)



o)

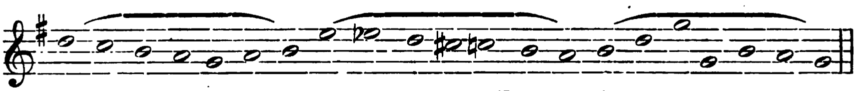


p)



(Die Beispiele sind mündlich oder schriftlich genau zu analysieren!)

Die folgende Tonreihe ist unter zweckmäßiger Rhythmisierung in ähnlicher Weise zu bearbeiten.



Die hier angegebene Gliederung in drei Phasen soll nicht als verbindlich gelten!

Früher gegebene Melodien mögen weiterhin als Stoff für diese Übungen dienen.
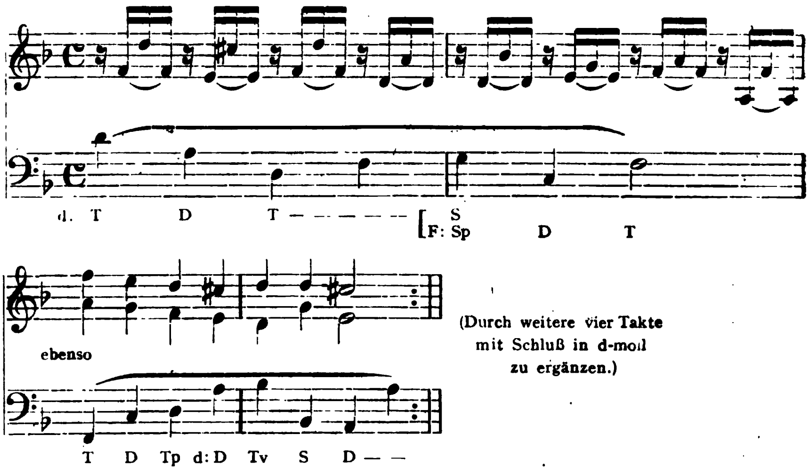
4. Was für den vierstimmigen Satz maßgebend ist, dient grundsätzlich auch als Richtschnur für den homophonen drei- und zweistimmigen Satz. Bei der geringeren Anzahl der ausführenden Stimmen muß natürlich auf das Erklingen vollständiger harmonischer Einheiten zumeist verzichtet werden, im zweistimmigen Satz immer, im dreistimmigen jedenfalls, soweit Vierklänge in Frage kommen. Daß trotzdem die Klarheit der harmonischen Zusammenhänge nicht leide, die für das funktionelle

Geschehen entscheidenden Töne vernommen werden: darauf ist bei Führung der Stimmen das Hauptaugenmerk zu richten.

Der dreistimmige Satz soll in der Regel mit dem Grundakkord der T endigen; der zweistimmige wird vielfach auch mit dem Sextakkord geschlossen.

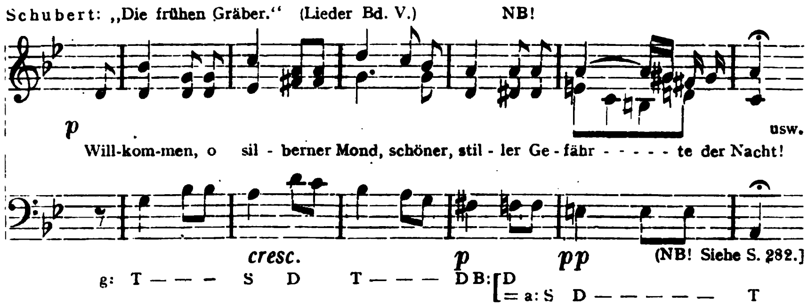
Nach Händel, III. Suite, Var. 5.

448.



Schubert: „Die frühen Gräber.“ (Lieder Bd. V.)

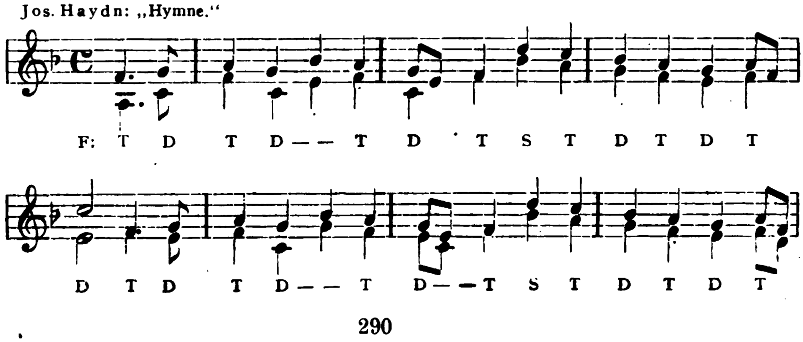
449.
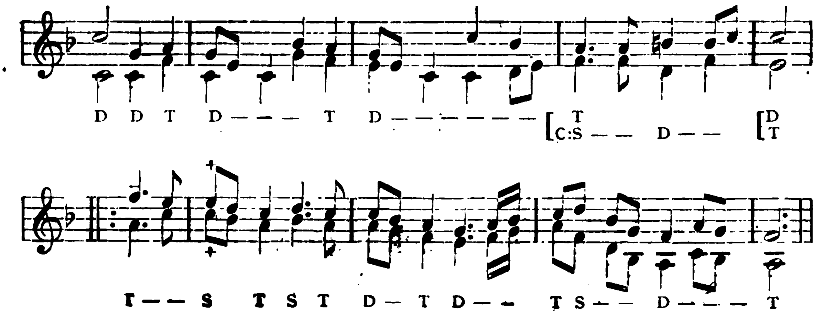


(Weitere Beispiele: Mendelssohn: „Elias“, Terzett Nr. 28; „Paulus“, dreistimmiger Choral Nr. 9. Schumann: „Jugendalbum“, Nr. 2.)

Jos. Haydn: „Hymne.“

450.




D D T D — — — T D — — — — — — — C:S T — — D — — D T
T — — S T S T D — T D — — T S — — D — — — T

Anmerkungen.
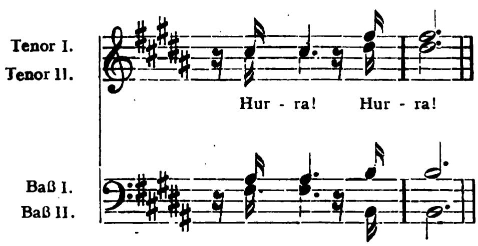
1. (Seite 7.) Von einem musikalischen Ohr wird selbstverständlich die Fähigkeit verlangt, jede Lage eines Akkordes ohne weiteres zu erkennen. Etwa vorhandene Schwächen beseitige der Schüler alsbald durch anhaltende Übung. Erkenntnis und Gehör müssen stets gleichzeitig erfassen, da sonst zwischen theoretischem Wissen und „musikalischer Anschauung", d. i. innerem Gehör, eine Lücke klafft und damit jenem Wissen der fruchtbare Boden entzogen ist.

2. (Seite 11.) Im konkreten Falle kann diese mehr abstrakte Wirkungsbewertung natürlich in anderem Lichte erscheinen.

3. (Seite 12.) Die Angabe „Bach, Nr. 64" usw. bezieht sich auf die Sammlung „371 vierstimmige Choralgesänge von Joh. Seb. Bach" (Breitkopf u. Härtel, V. A. 10), die für das Studium der Grundlagen des mehrstimmigen Satzes die ideale „Beispielsammlung" darstellt. Es wird weiterhin stets in erster Linie auf sie bezug genommen; sie sollte daher in der Hand jedes Studierenden sein. Beim Nachschlagen der angeführten Beispiele sehe man aber nicht rechts noch links, sondern richte die Aufmerksamkeit lediglich auf die in Frage kommende Stelle. Beim Abzählen der Takte wird mit dem ersten Volltakt begonnen; der Auftakt zählt nicht.

4. (Seite 16.) Natürlich liegen derartigen Maßnahmen stets bestimmte Ausdrucksabsichten zugrunde. Es muß dem Lehrer überlassen bleiben, wieweit er im einzelnen Falle hierüber Betrachtungen — die in das Gebiet der Ästhetik gehören — anstellen will.

5. (Seite 17.) Den vierstimmigen Männerchor bilden zwei Tenöre und zwei Bässe. Er wird in der Regel auf zwei Systemen im Violin- und Baßschlüssel notiert, wobei die Töne der beiden Tenöre eine Oktave höher geschrieben werden als sie klingen, um Hilfslinien entbehrlich zu machen. Beispiel 22 würde also, in der üblichen Weise notiert, sich so darstellen:



6. (Seite 18.) Für den Klassenunterricht kann gar nicht dringend genug geraten werden, wenn irgend möglich kennzeichnende Satzbeispiele singen zu lassen. Beim Singen „erlebt" der Schüler den musikalischen Unterschied zwischen den beiden Setzweisen in Beispiel 24 und 25 unmittelbar.

7. (Seite 21.) Es ist streng darauf zu achten, daß in Übungsarbeiten und am Instrument stets vollständige, abgerundete Kadenzen gebracht werden und daß, was im Buche der Platzersparnis halber bruchstückweise erscheint, beim Studium alsbald die nötige Ergänzung erhält.

8. (Seite 22.) Die oberste Stimme eines schlichten vierstimmigen Satzes, wie er hier zunächst zu üben ist, im gemischtchörigen Gesangssatze also die hohe Frauenstimme, wird vom musikalischen Gefühl als Melodieträgerin in erster Linie anerkannt. Ihr zunächst kommt, diese Rolle zu übernehmen, die hohe Männerstimme, die in älterer Zeit die eigentliche melodische Hauptstimme war und ihren Namen („Tenor") auf Grund ihrer Aufgabe führte, den gegebenen Gesang zu „halten".

9. (Seite 25.) Beispiele, wie die unter Nr. 39 gegebenen sollten — klingend wie schriftlich — stets in allen Lagen, eng und weit, ausgeführt und möglichst daraufhin betrachtet werden, ob und warum in den verschiedenen Lagen verschiedene Wirkungen zustande kommen.

10. (Seite 29.) Erläuterungen und Beispiele sollen in stets wechselnder Tonart, nicht immer in C, gegeben werden. Der musikalisch gut Erzogene muß sich in allen Tonarten gleich leicht zurechtfinden.

11. (Seite 32.) Tonsetzer, deren schöpferische Einbildungskraft vorwiegend „interessante Harmonien" zeitigt, mögen sich deshalb nicht schrecken lassen. Wenn ihre Farbfleckmusik etwas besagt, eine Stimmung hervorbringt oder irgend etwas Erhebendes im Empfinden des Hörers wachruft, so soll sie nicht gescholten werden.

12. (Seite 41.) Der „Tritonus", der hier als schwer treffbar gewöhnlich ins Feld geführt wird, stellt nur eine — Verlegenheitsausrede dar. An sich ist er keineswegs unmelodisch oder unsanglich, und der Leitton ist in einem tonal klar abgegrenzten Tongebiet der am leichtesten zu treffende Ton.

13. (Seite 64.) Am Ende dieses Kapitels wird das erste Grundsätzliche über Modulation mitgeteilt. Von nun ab sind dem jeweiligen Stand der Kenntnisse entsprechende Modulierübungen am Schlusse eines jeden Kapitels vorzunehmen, schriftlich wie am Instrument. Es muß festgestellt werden, welchen Gewinn an „Mitteln für die Modulation" jedes Kapitel herzubringt.

14. (Seite 67.) Aus verschiedenen Gründen kann weder von der Verwendung der Akkord-Bezifferung, noch auch von Bezeichnungsformen, die Zusammensetzungen mit dem Wort „Akkord" darstellen, völlig abgesehen werden. Wer wirkliche Herrschaft über den Satz und klaren Einblick in seine Grundlagen gewinnen will, halte sich stets vor Augen, daß nicht jeder Querschnitt durch vier Stimmen, nicht alles was eine feststehende Bezifferung aufweist, nicht alles was zufällig das Wort „Akkord" in seinem Namen trägt, auch schon ein für sich bestehendes und unabhängig von einem Vorangehenden oder Nachfolgenden zu betrachtendes Gebilde ist, ja, daß im Grunde kein „senkrechter" Zusammenklang, welcher es auch sei, anders im Sinne einer musikalischen Erscheinung zu erfassen ist, denn als Zusammentreffpunkt lebendig fließender Stimmen.

15. (Seite 69.) Unter „melodischem Nachteil" ist hier lediglich „Bewegungsnachteil" verstanden; „melodisch" ist also nicht im rein ästhetischen Sinne zu nehmen, worüber ja auch Beispiel 110m belehren kann.

16. (Seite 70.) Der Lehrer soll nicht nur seinen Lehrgang beherrschen, er soll auch wissen, wie andere es machen und gemacht haben. Manchmal ist es förder-

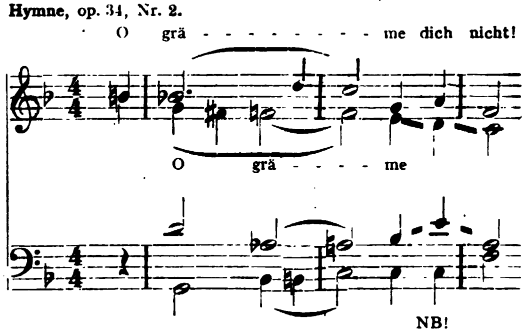
lich für den Unterricht, mitzuteilen, warum etwas anders gemacht wird, als ältere Theoretiker (Richter, Jadassohn u. a.) es gelehrt. Der Unterschied zwischen dem mechanischen Verfahren der alten Generalbassisten und unserer vorwiegend organischen Betrachtungsweise ist durch häufige Gegenüberstellungen zu beleuchten. Es ist darzutun, weshalb die alte Art der „Bezifferung" nicht gänzlich aufgegeben werden kann, welchen Nutzen sie immerhin noch besitzt, wieso sie aber auch vielfach hemmt und wie leicht sie zu Irrtümern und unklaren Anschauungen führt. Alles das darf aber nur in der Form erklärender Darstellung, nicht der Polemik, behandelt werden.

17. (Seite 216). Der Scheinakkord hat funktionelle Bedeutung, erscheint jedoch durch Beimischung von Ziertönen als ein Gebilde, das er nicht ist (Bach, Nr. 370, Takt 5, drittes und viertes Viertel; Beispiel 329i). Der Zufallsakkord ist eine außerfunktionelle Erscheinung, die durch zufälliges Zusammentreffen von Ziertönen entsteht und vielfach harmonische Einheiten der gleichen Funktion verbindet (Beispiel 355i, drittes Viertel).

18. (Seite 284.) An dieser Stelle dürfte es nützlich sein, sich durch eine übersichtliche Zusammenstellung Rechenschaft zu geben über die verschiedenen Modulationsmöglichkeiten.

19. (Seite 284.) Des Lernens ist kein Ende, aber die Unterweisung ist endlich. „Nur ein Teil der Kunst kann gelehrt werden" (siehe den „Lehrbrief" von Goethes Wilhelm Meister); deshalb soll man nicht zu viel lehren wollen. Wenn Richard Strauß schreibt:

Hymne, op. 34, Nr. 2.



so ist die Führung des Tenors am Ende, die der Stelle (gesungen, nicht am Klavier gespielt!) einen ungemein zarten Ausdruck gibt, weder allgemein üblich, noch „regelwidrig", noch eine „Ausnahme", die das Genie „sich gestatten darf", sondern ein — glücklicher Einfall, der nicht gelehrt werden kann, dessen besondere Artung aber von jedem verstanden wird, der den Sinn der musikalischen Satzgrundlagen begriffen hat. Und ein Einfall, der nur jemandem kommt, der jene Grundlagen spielend beherrscht.

Verwickelte „Akkorde", aufgezählt und seitenlang mit Literaturbeispielen belegt, sind vielleicht für den Unterrichteten ganz interessant, für den Unterricht aber so gut wie wertlos. Die Sprachlehre befaßt sich mit den grundlegenden Gesetzen der Sprache. Die tausend und abertausend Feinheiten, zu denen es die Meister der Sprache auf dem Boden dieser Grundlagen gebracht, kann sie nicht „lehren". Der Lehre aber, dem Unterricht ist dieses Buch bestimmt.
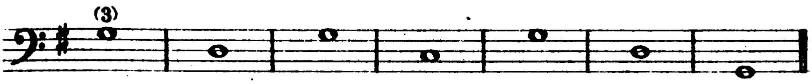
Anhang.
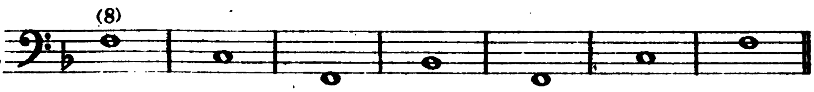
Aufgaben.
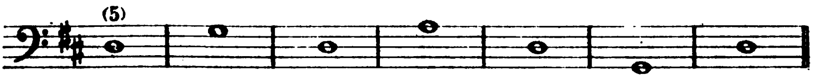
I.
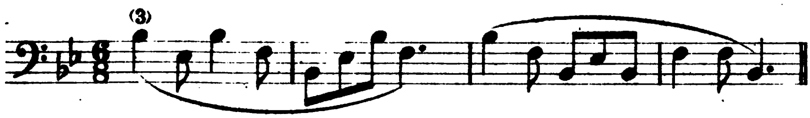
Zu Seite 10.

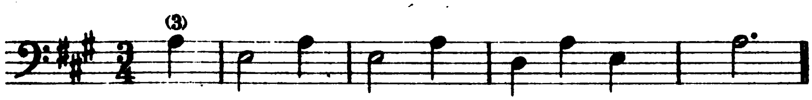
Bässe.
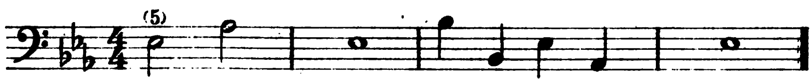
1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 
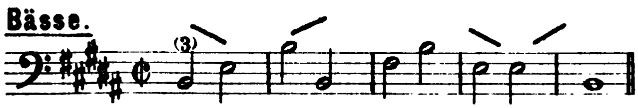
Soprane.

1. 
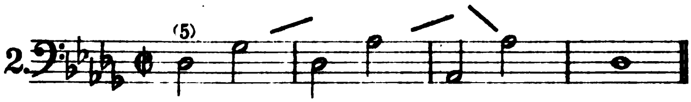
2. 

Zu Seite 18.
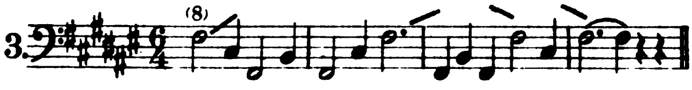
Bässe.

1. 

3 Lösungen.
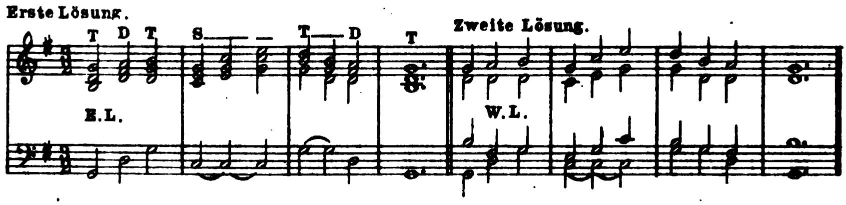


3 Lösungen.
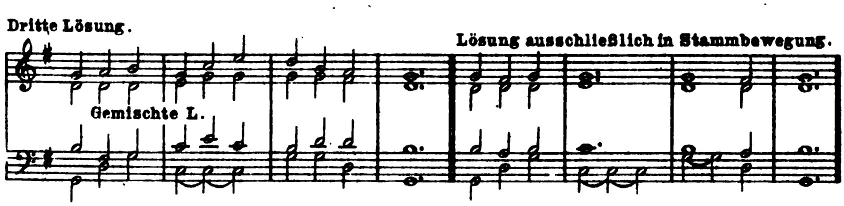


2 Lösungen.
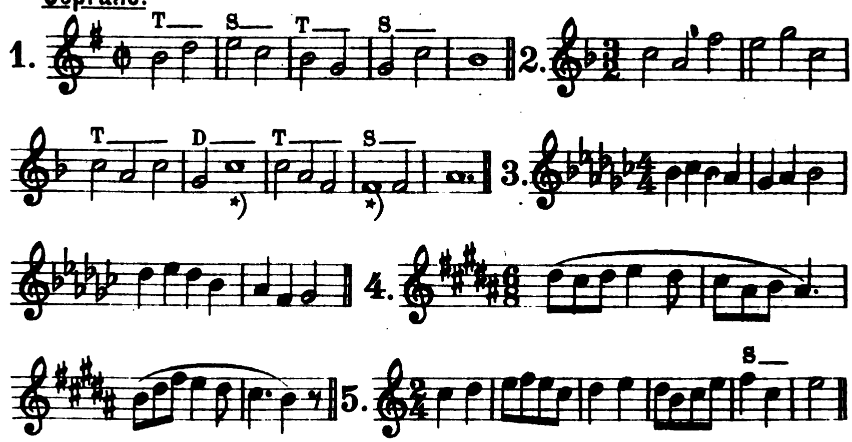
Zum Beispiel:







Soprane.
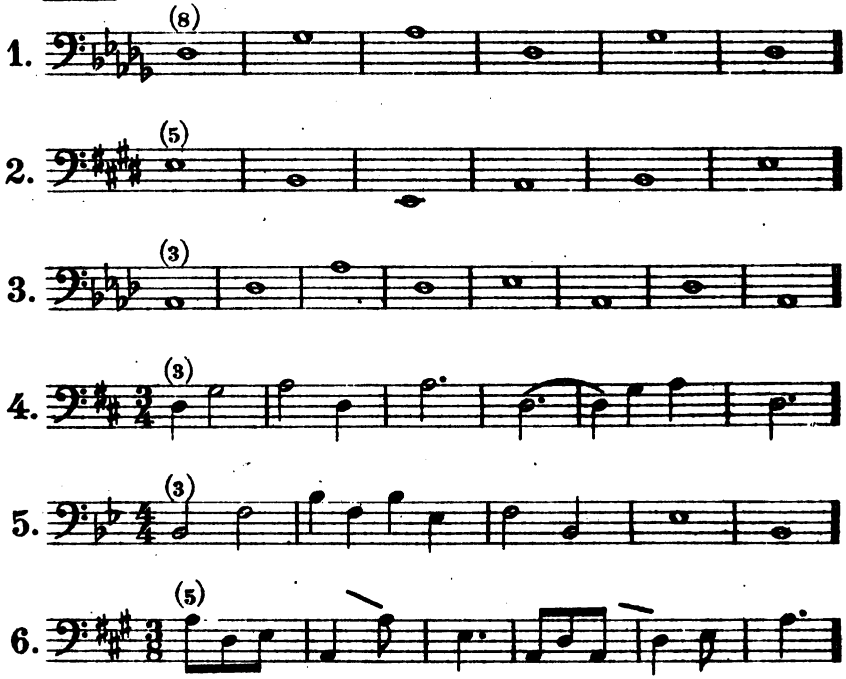


*) Hier ist die Bewegung durch Umlagerung in den Mittelstimmen beizubehalten.
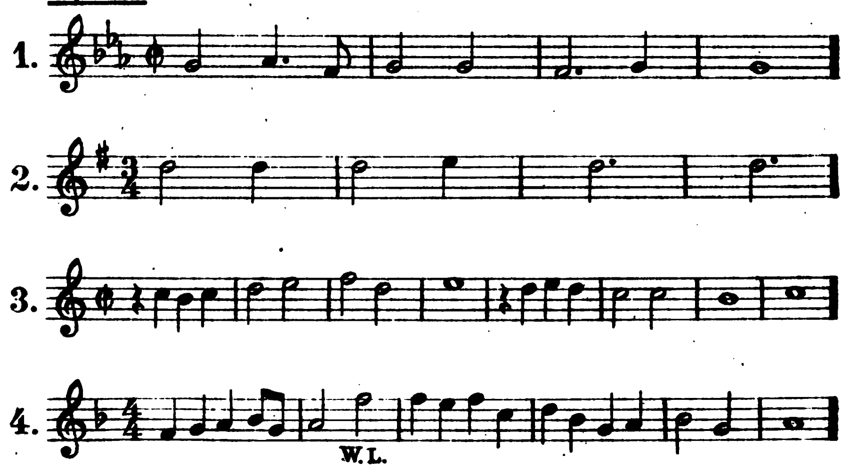
II.

Zu Seite 20.

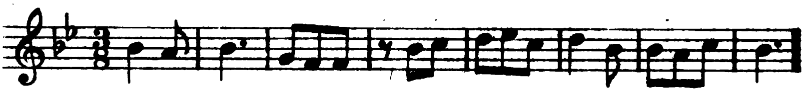
Bässe.



Soprane.
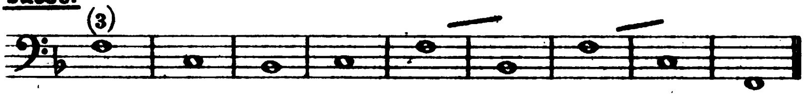


W.L.

5. 

6. 

Zu Seite 24.

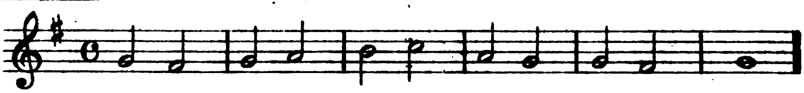
Bässe.

1. 
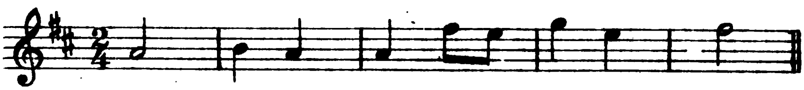
2. 
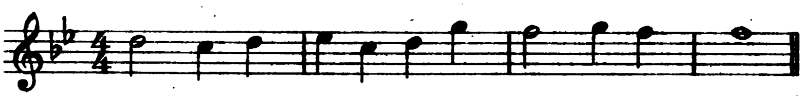
3. 

Soprane

1. 

2. 

3. 
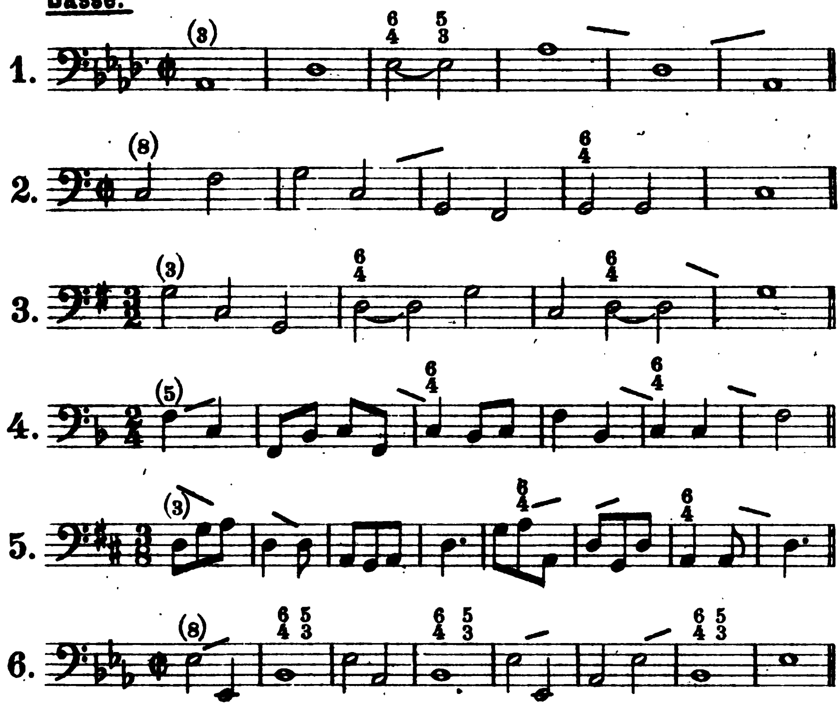
4. 

5. 
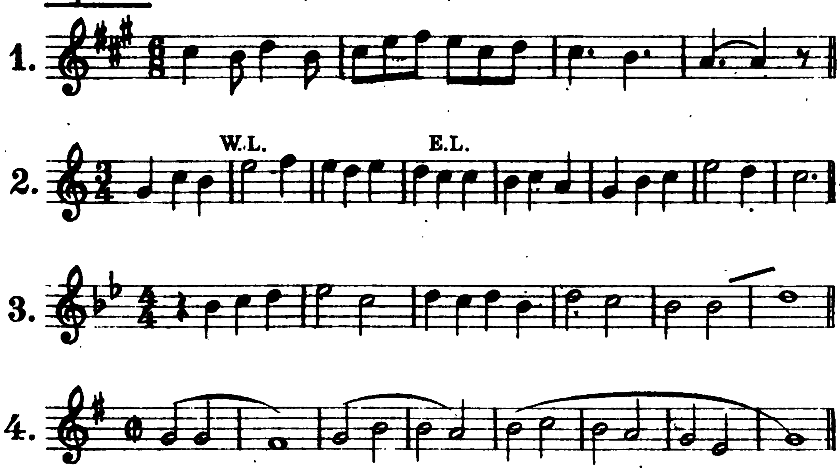
III.

Zu Seite 28.

Bässe.



Soprane.
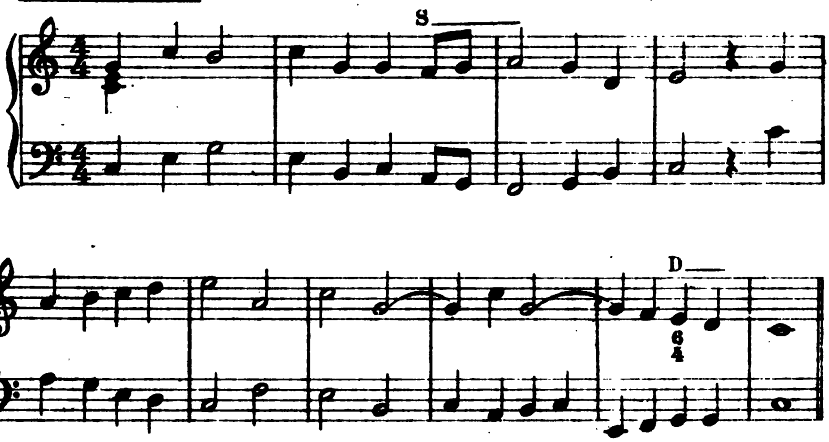


IV.
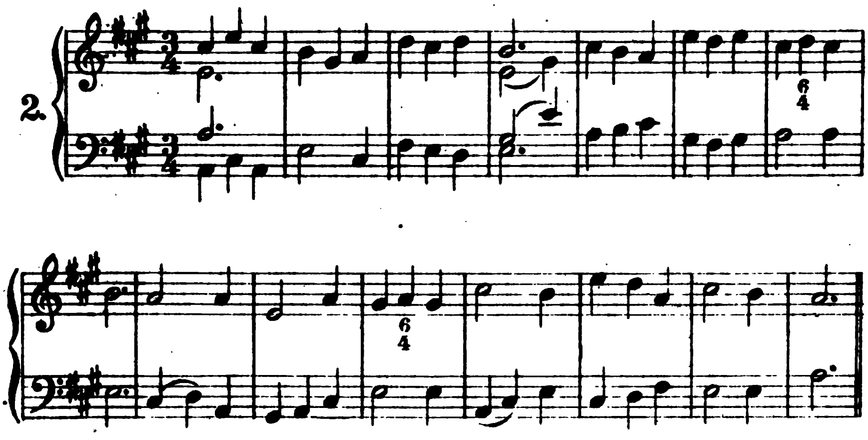
Zu Seite 44.

Außenstimmen.

1.
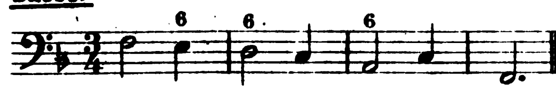


2.



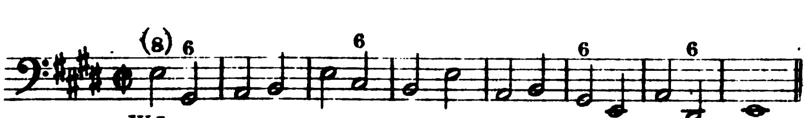
Bässe.
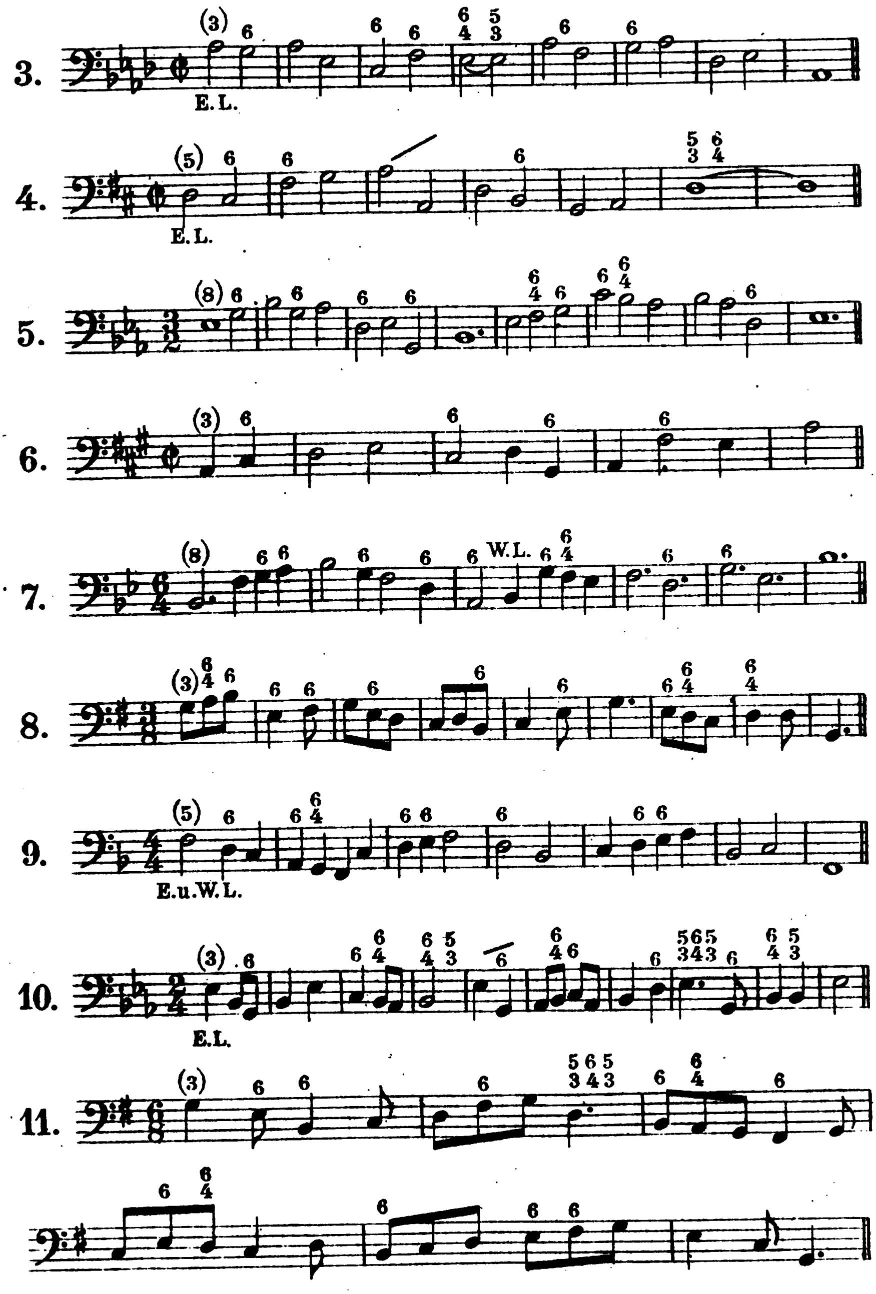
1.
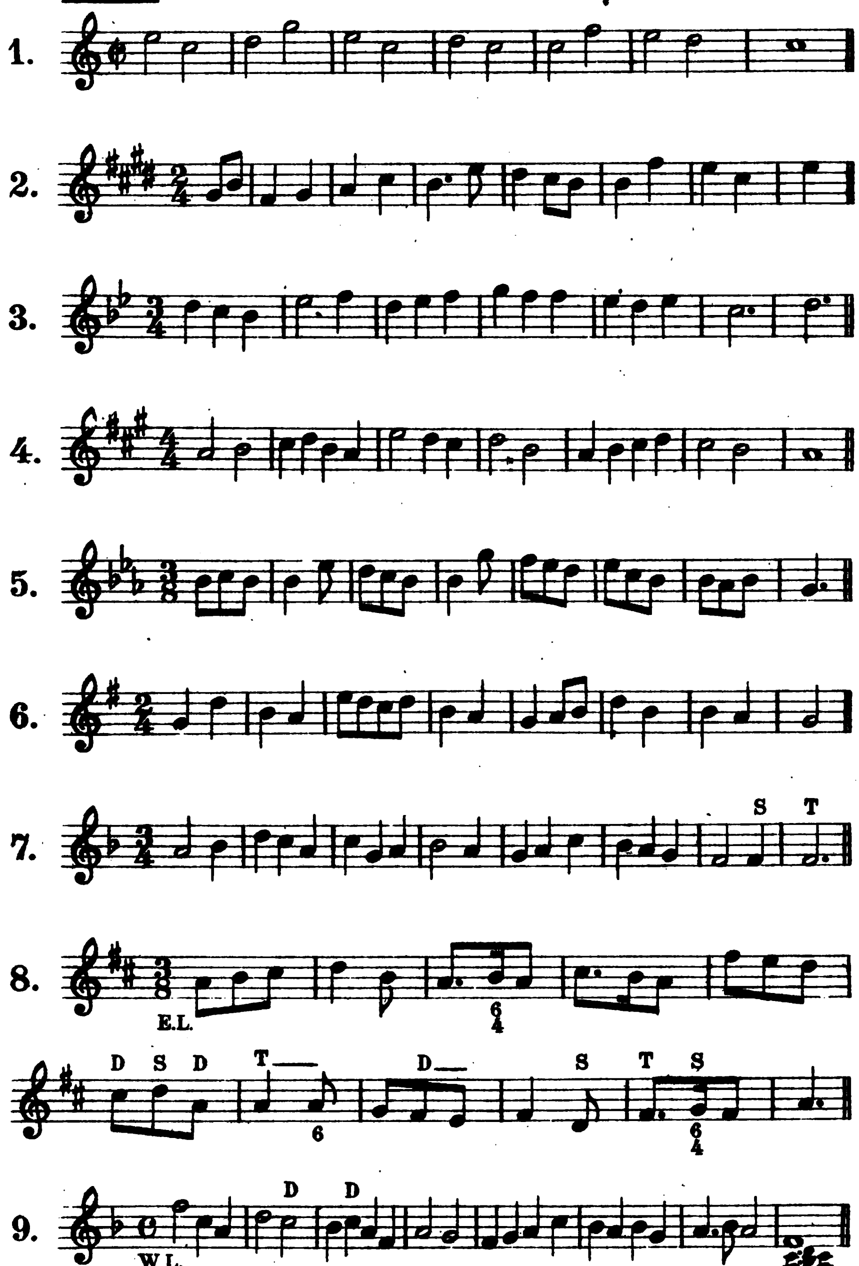


(In allen Lagen beginnen!)

2.




3.
E.L.
4.
E.L.
5.
6.
7.
W.L.
8.
9.
E.u.W.L.
10.
E.L.
11.

Soprane.
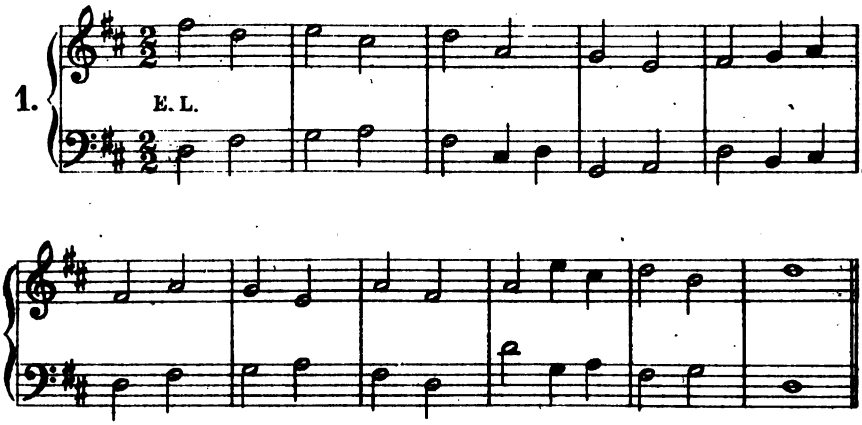


V.
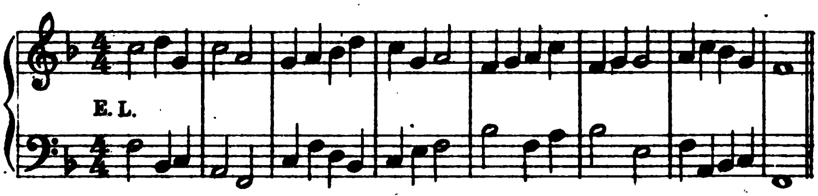
Zu Seite 52.

Außenstimmen.

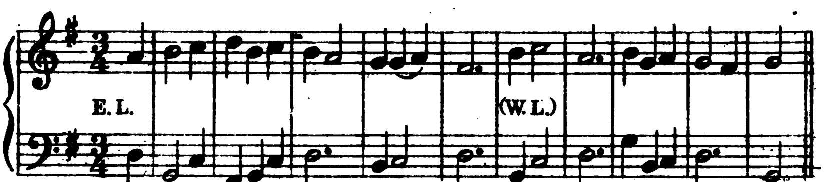
1.
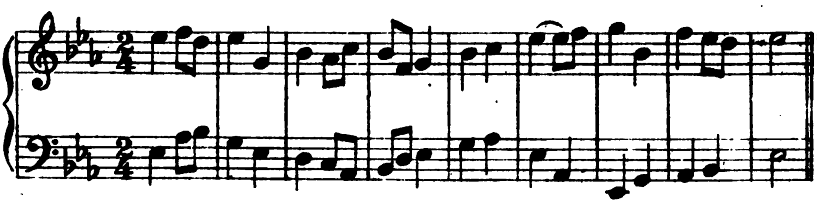


2.
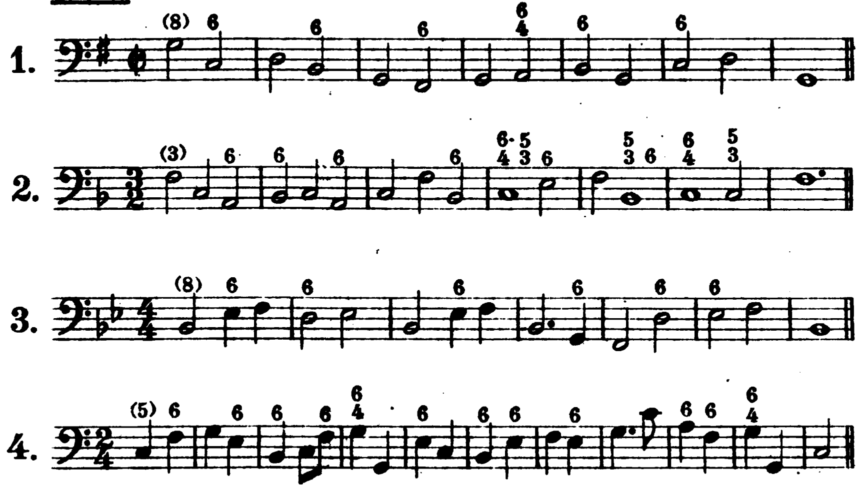


3.
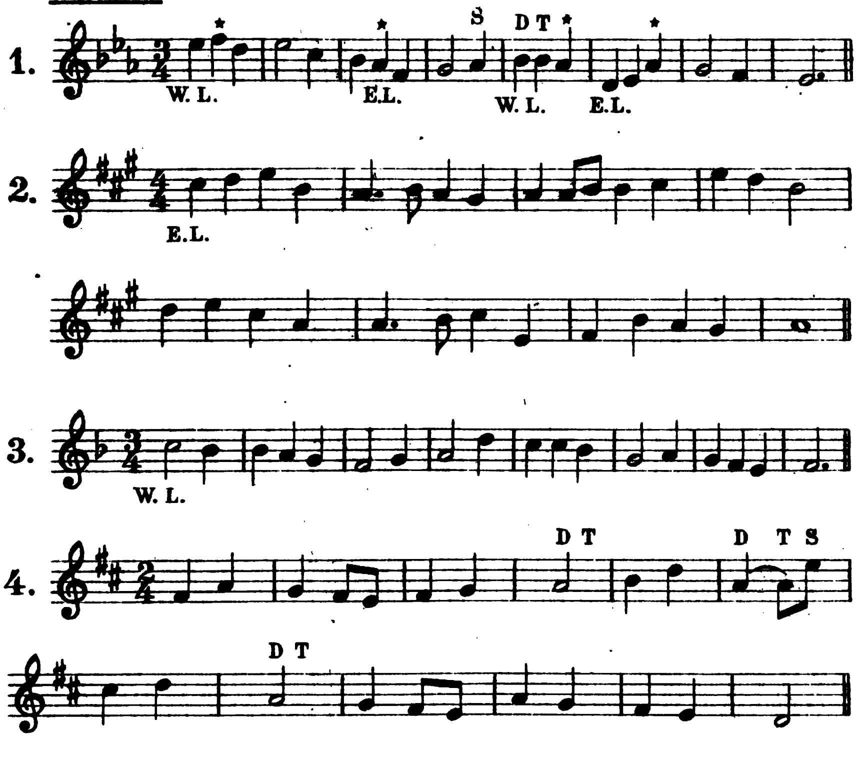


4.



Bässe.
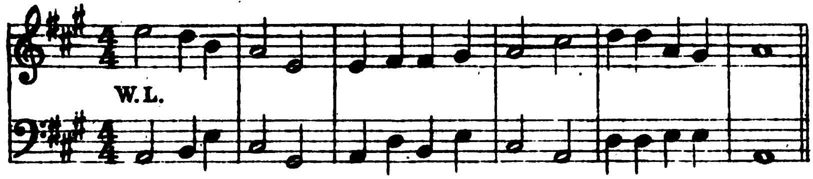


Melodien.
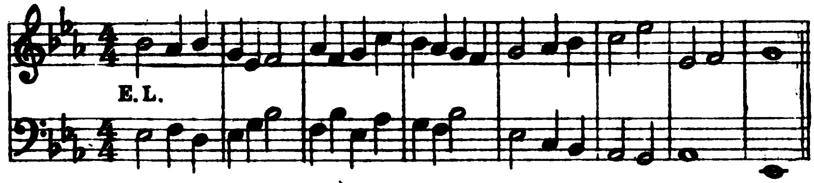


Zu Seite 64.

Außenstimmen.
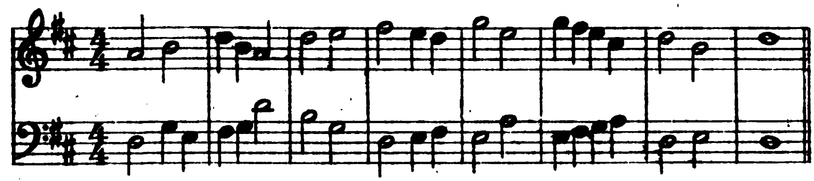
1.
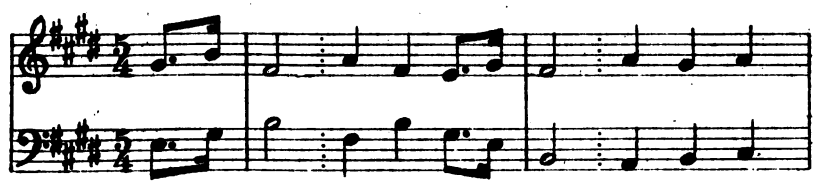


2.
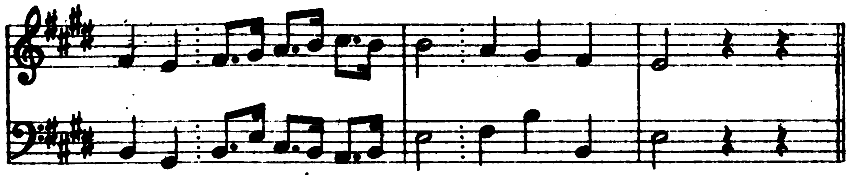


3.
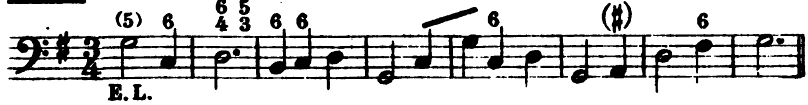


4.
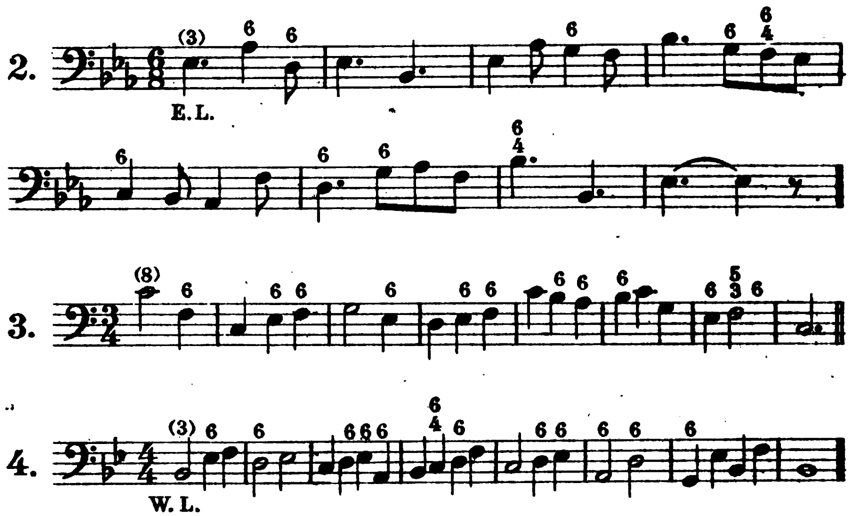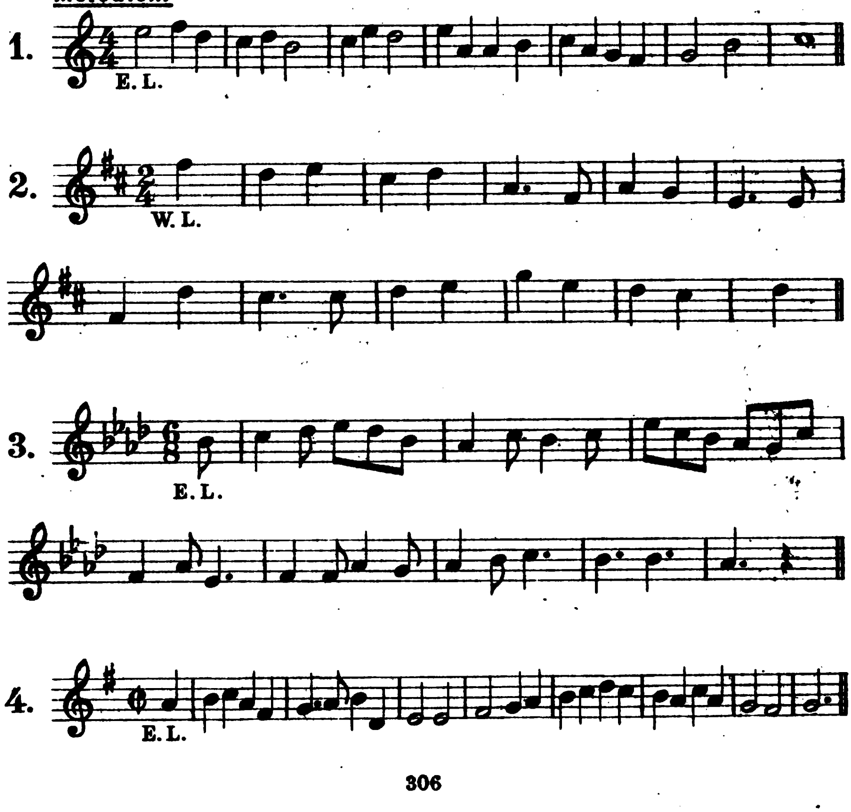




Bässe.

1.
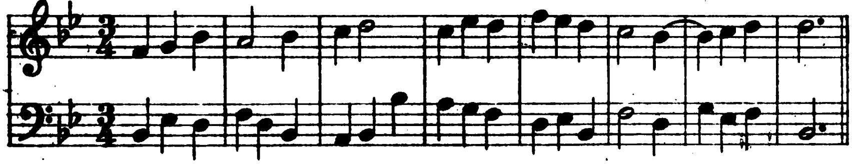




Melodien.



VI.
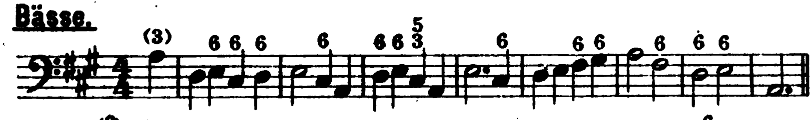
Zu Seite 74.

Außenstimmen.

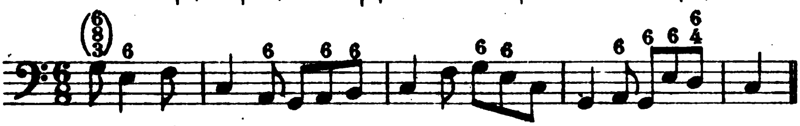


Bässe.

1.



2.



Melodien.
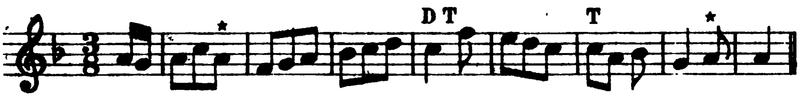
1.



2.



3.
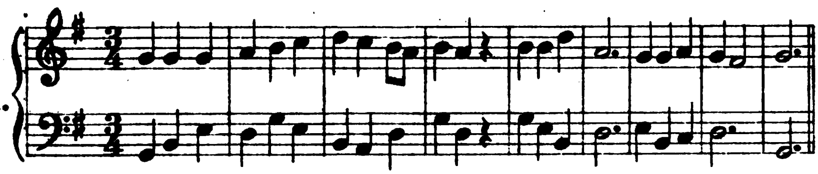


[An den mit einem ★ bezeichneten Stellen ist die Dominant-Ableitung zu verwenden.

VII.
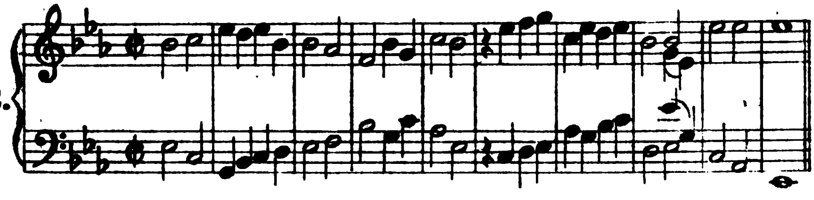
Zu Seite 87.

Außenstimmen.
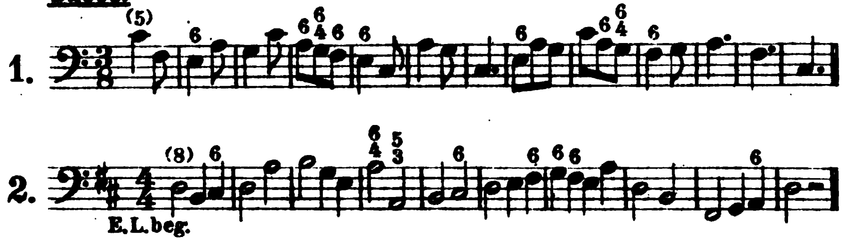
1.



2.



Bässe.
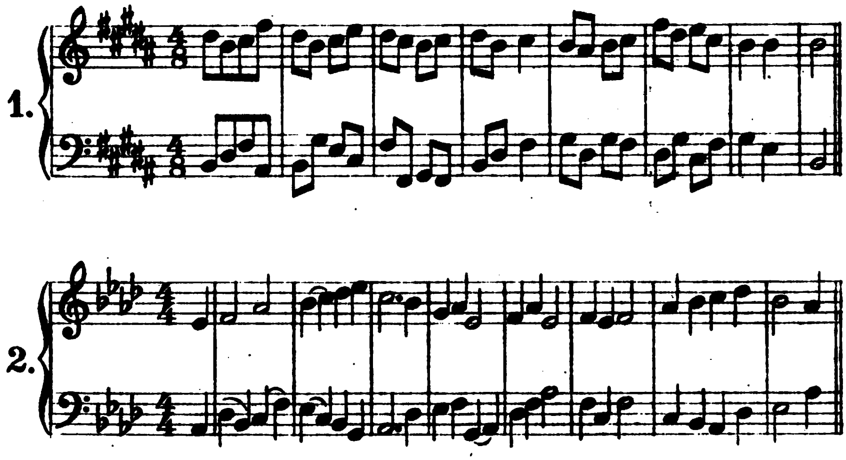


Melodien.
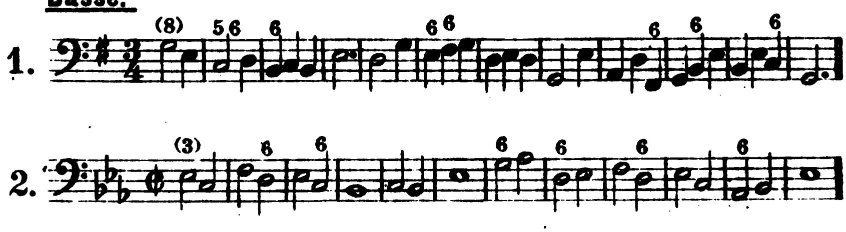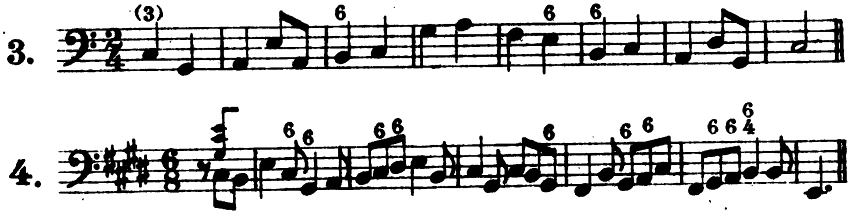


Zu Seite 90.

Außenstimmen.

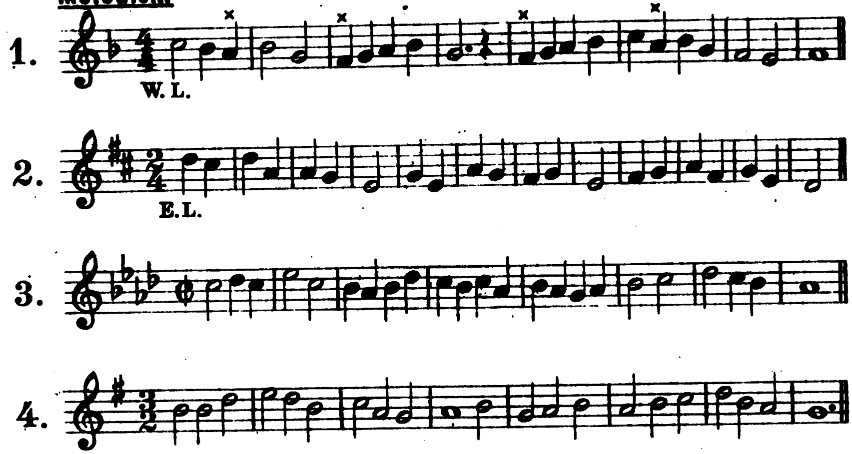


Bässe.
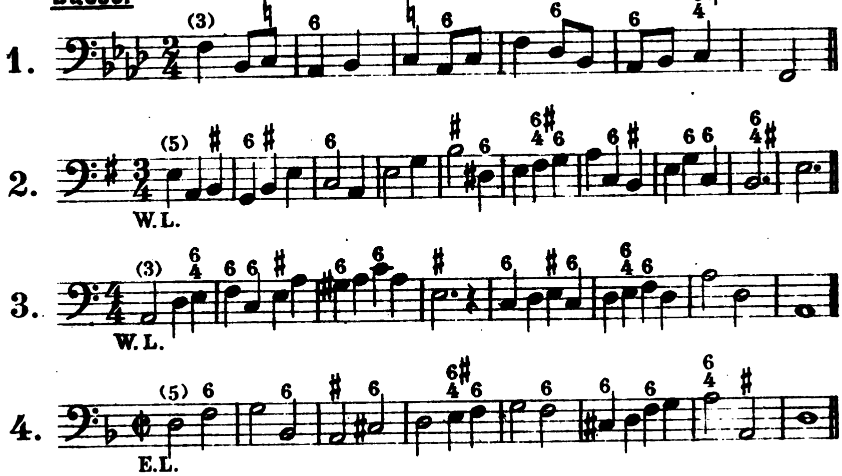




Melodien.
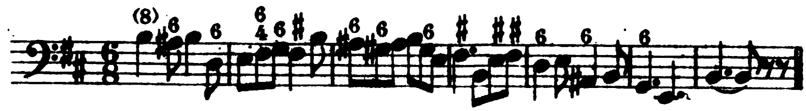


VIII.

Zu Seite 95.

Bässe.
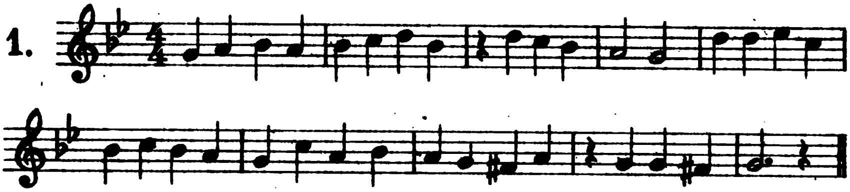


5.
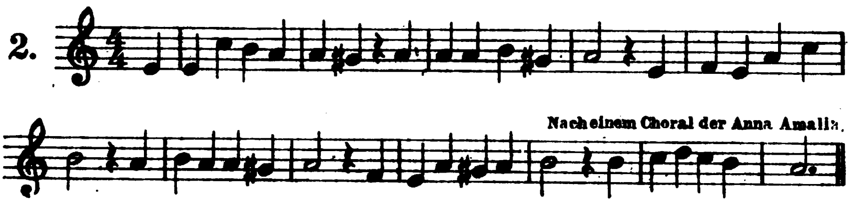


Melodien.

1.
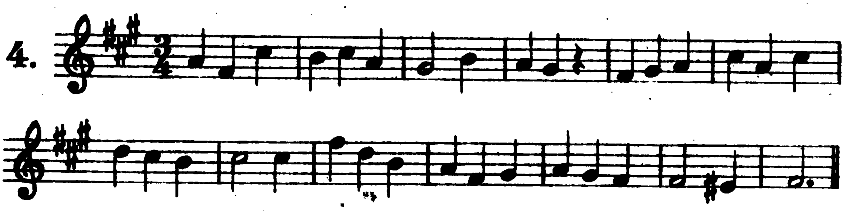


2.
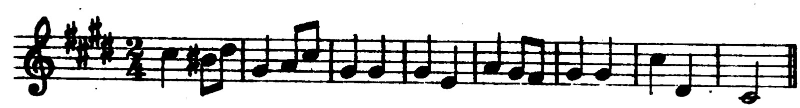


3.



4.
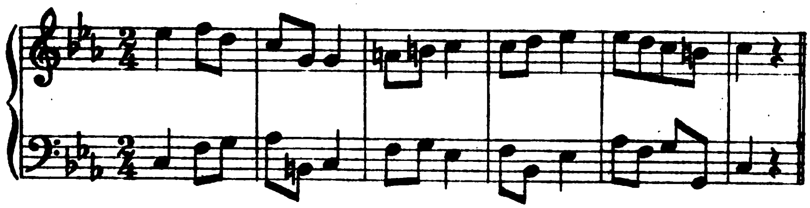


5.
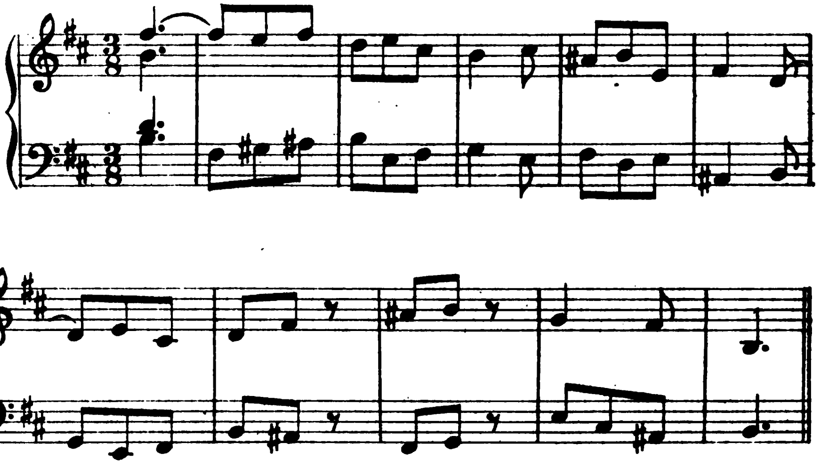


Zu Seite 102.

Außenstimmen.

1.
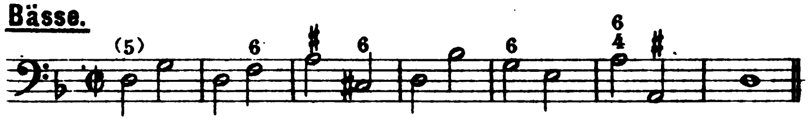


2.
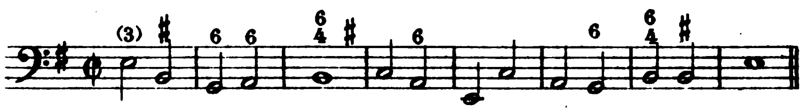


Bässe.
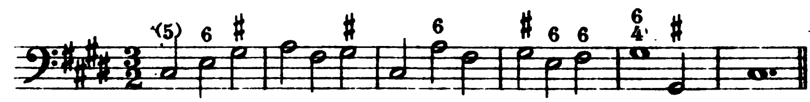
1.
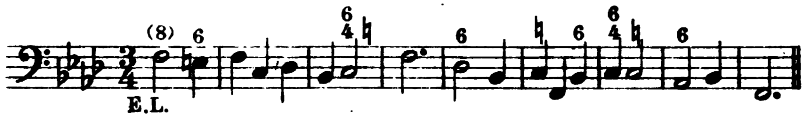


2.
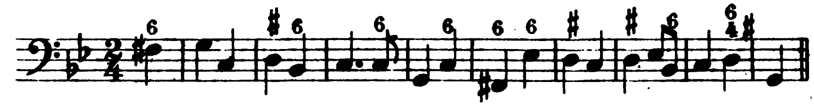


3.
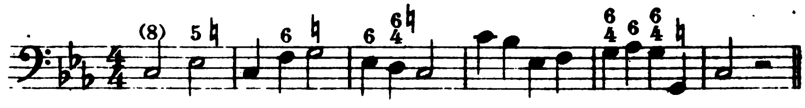


4.
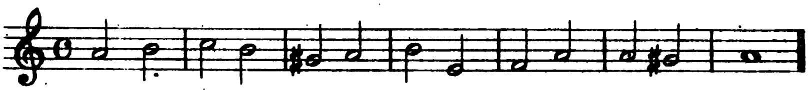


5.
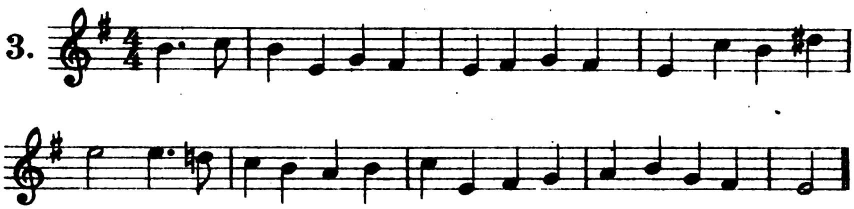


6.
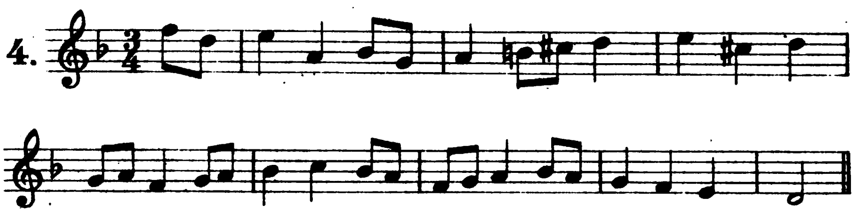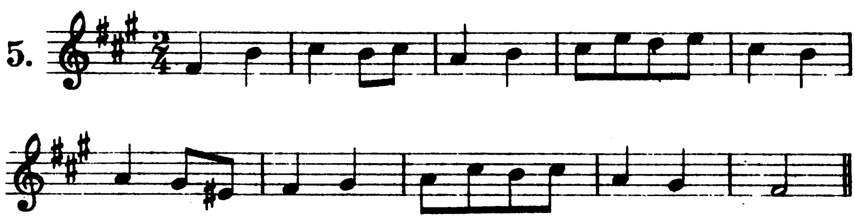


Melodien.

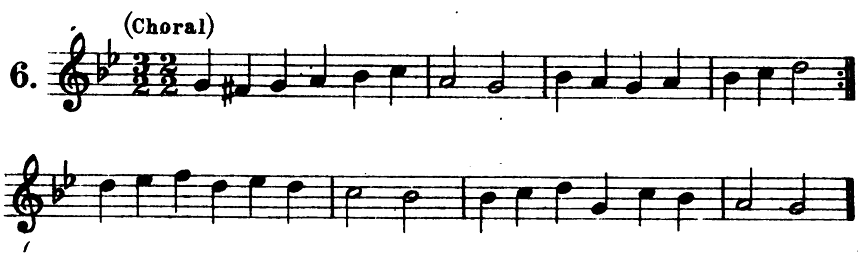
1. 

2. 

3. 

4. 
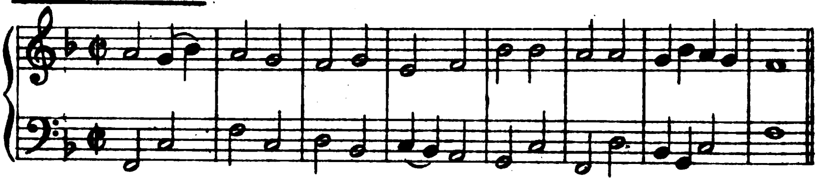
5. 
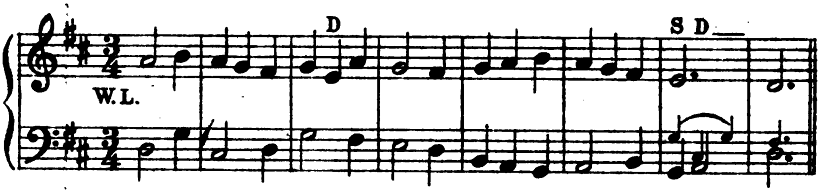
6. 
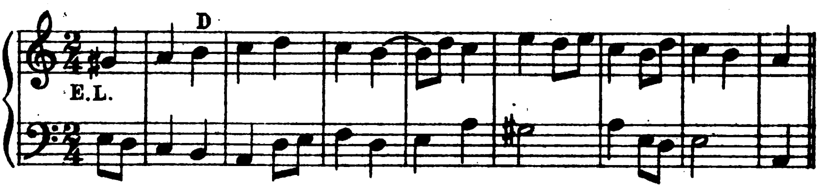
IX.
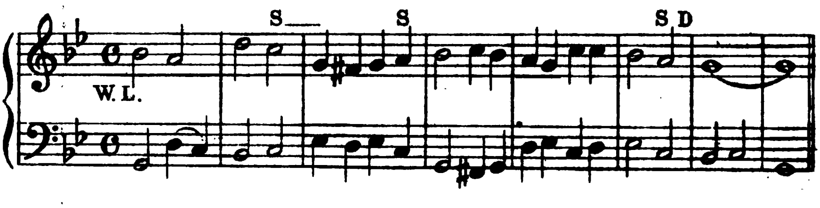
Zu Seite 111.
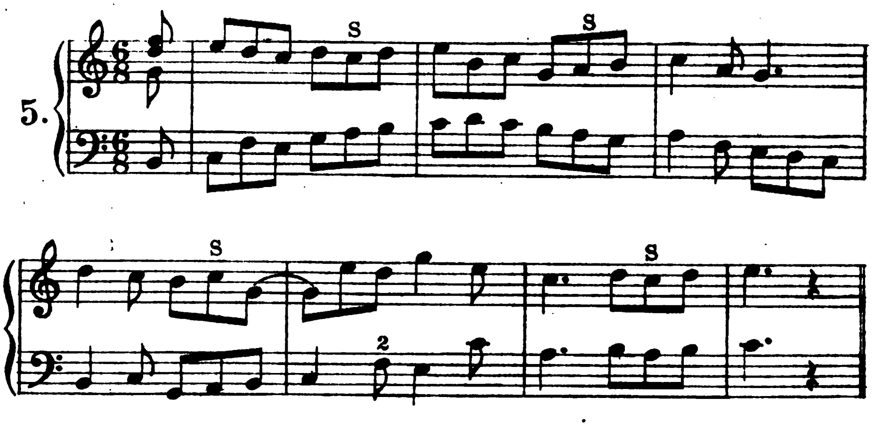
Außenstimmen.

1.
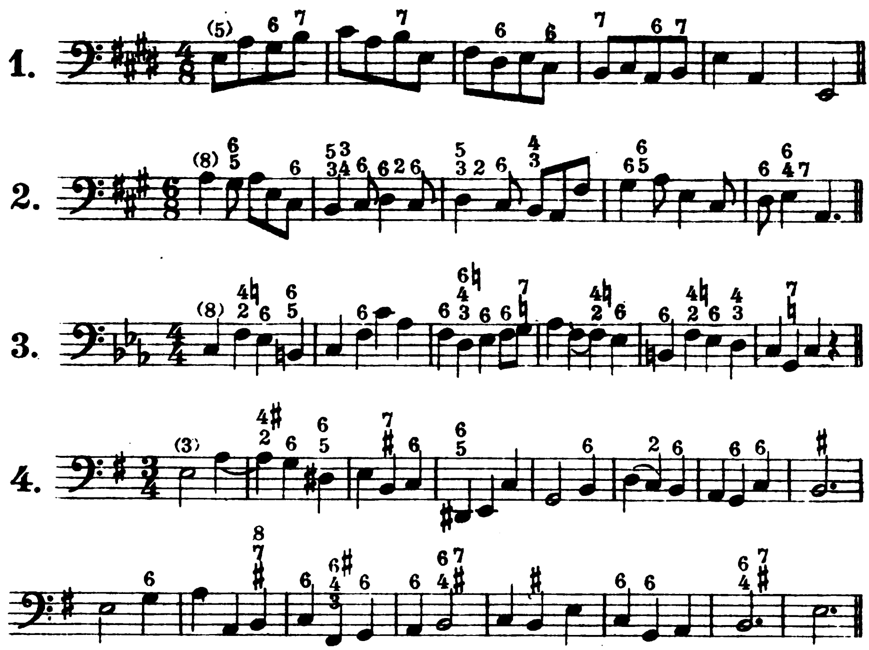

2.


3.
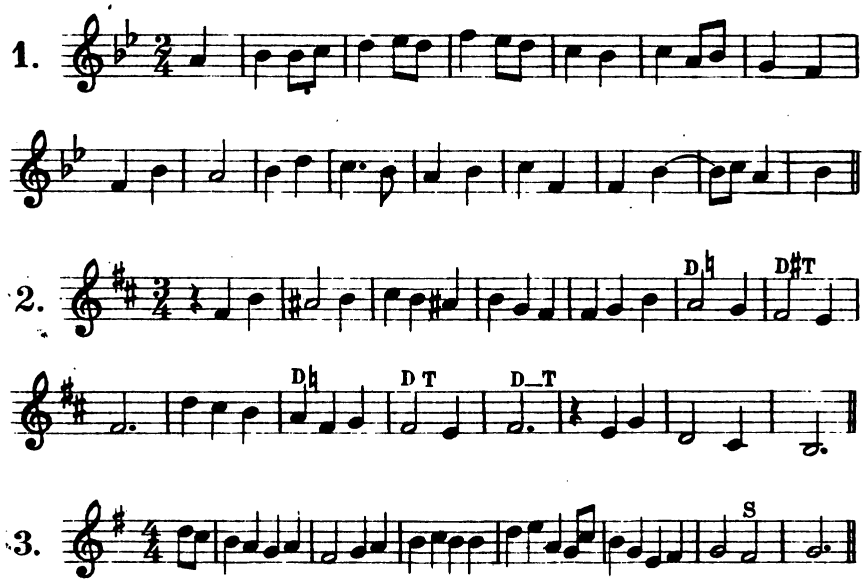

4.


5.
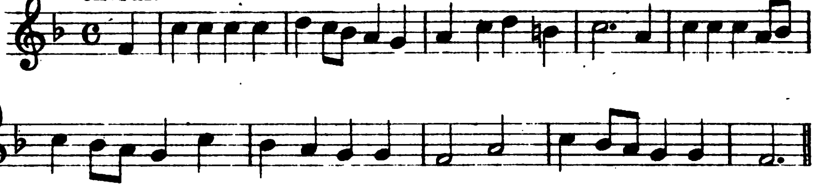

Bässe.
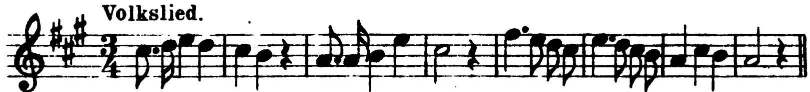


Melodien.



4. Choral.
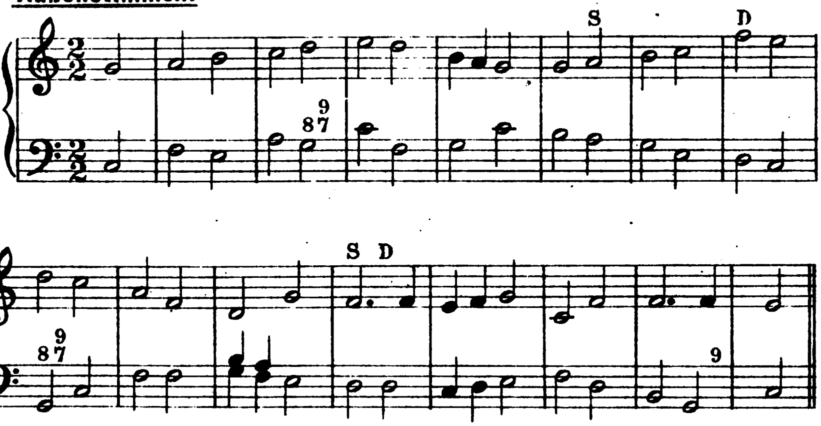


5. Volkslied.
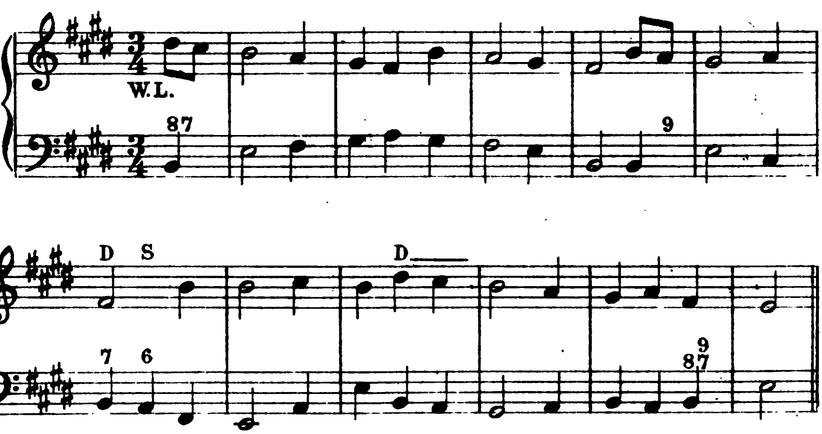


Zu Seite 118.
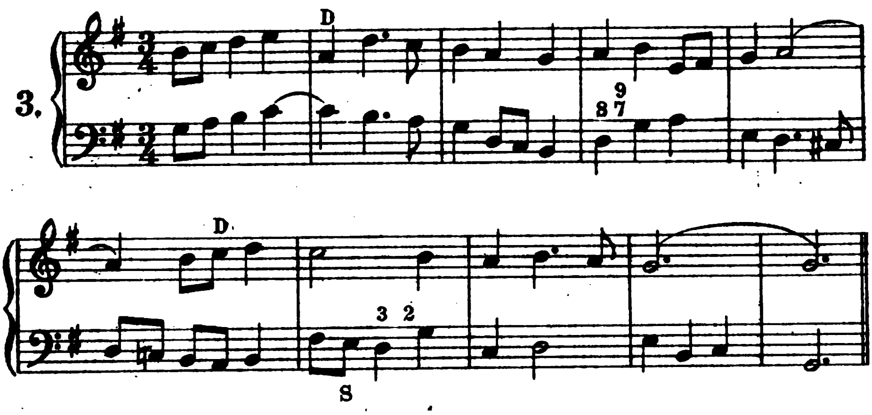
Außenstimmen.
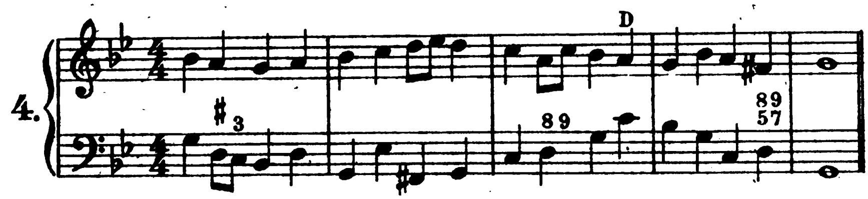
1.
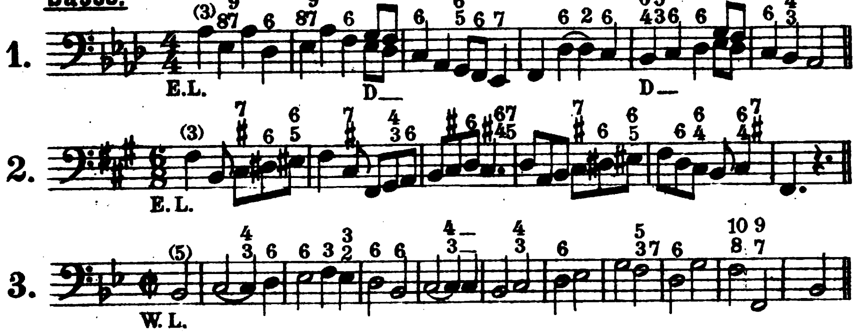


2.
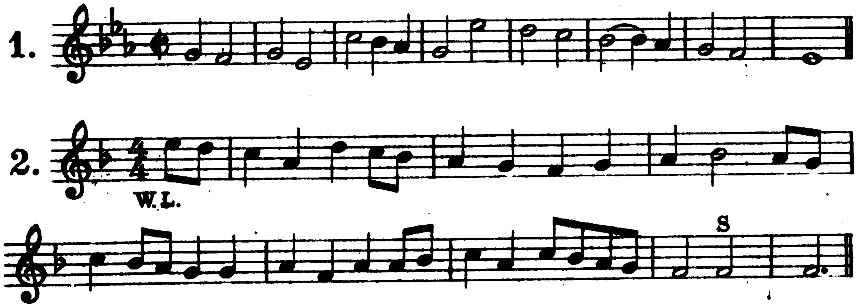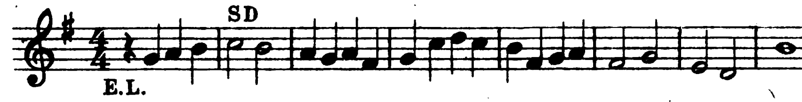






Bässe.
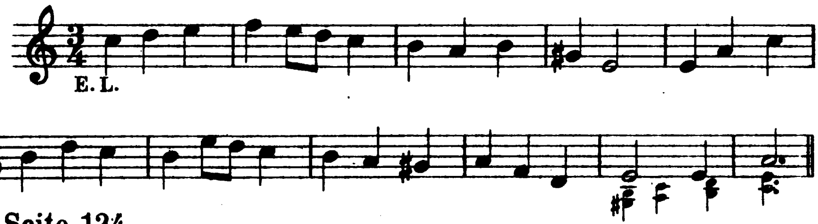


Melodien.



3.



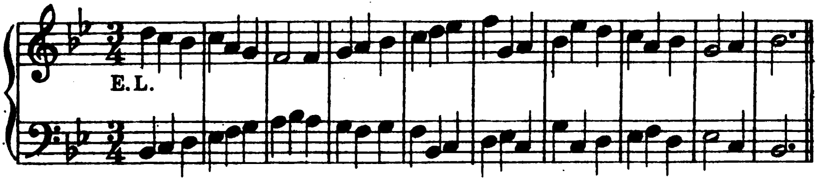
4.
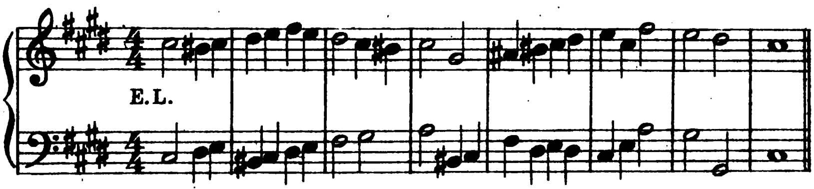


Zu Seite 124.

Außenstimmen.

1.

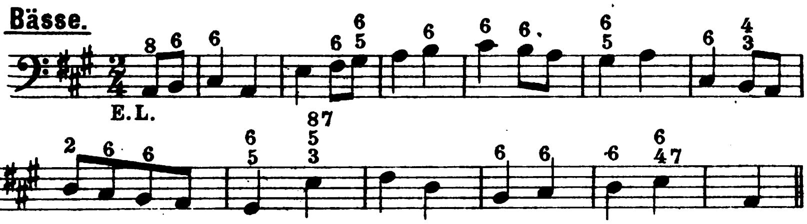


2.

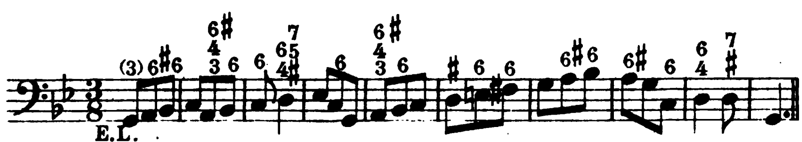


Bässe.

1.
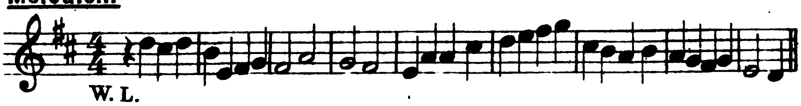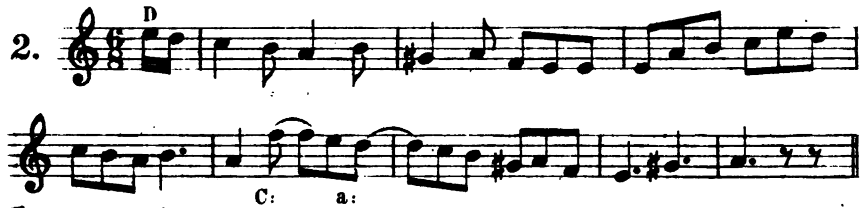


2.



Melodien.
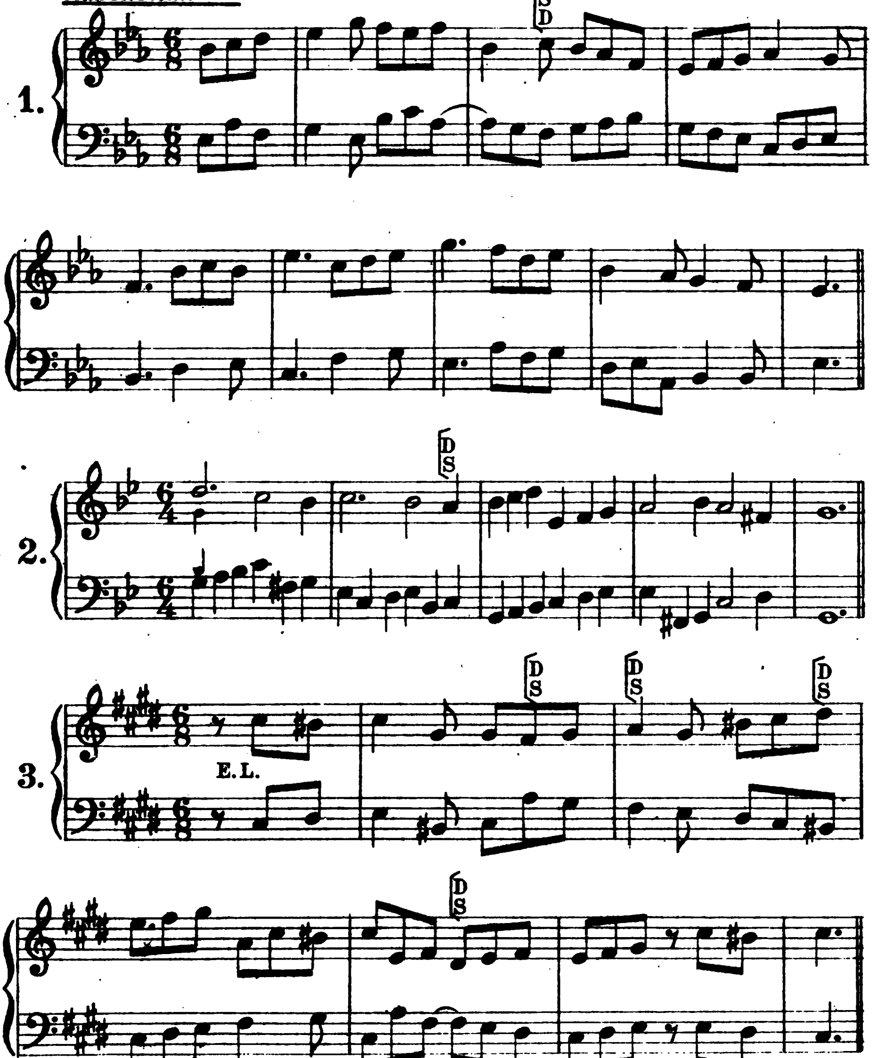
1.





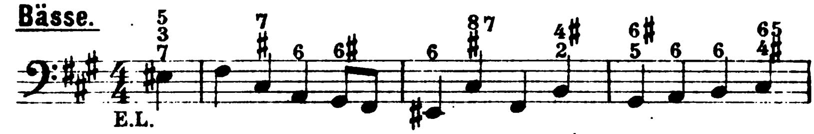
Zu Seite 131.
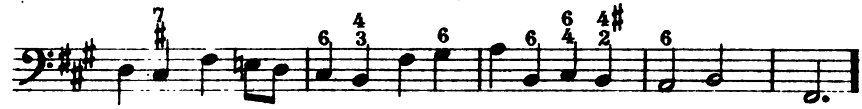
Außenstimmen.
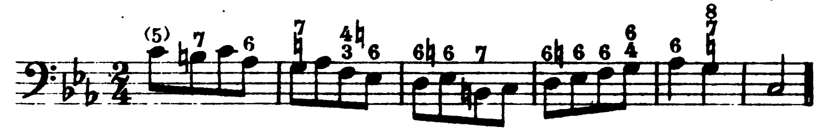


Bässe.

1.

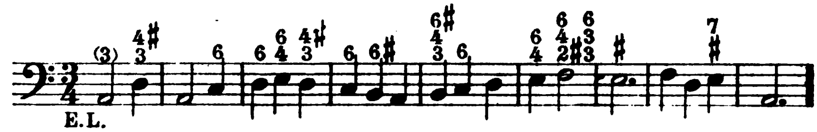




2.
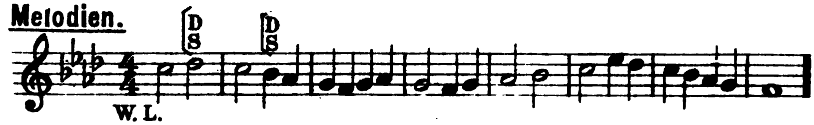


3.
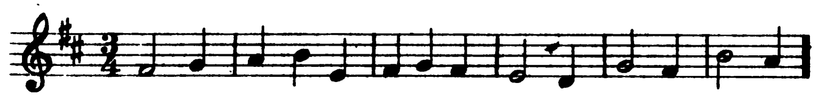


Melodien.

1.



2.
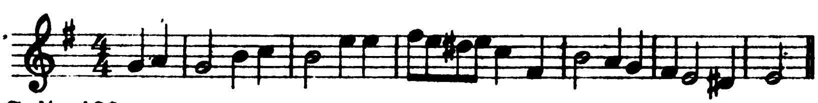




3.
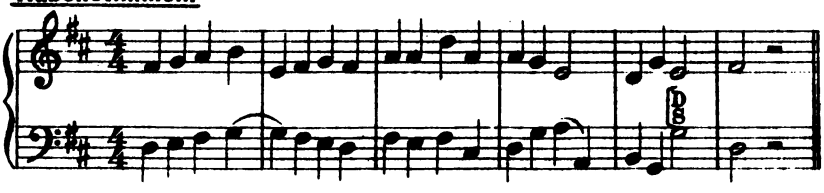


4.
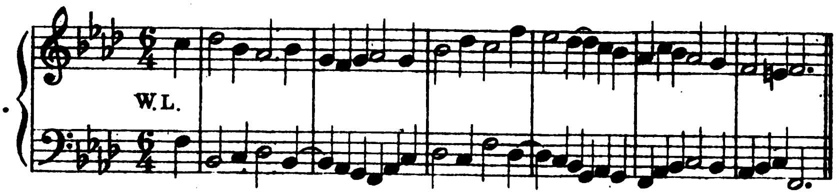


Zu Seite 138.

Außenstimmen.

1.
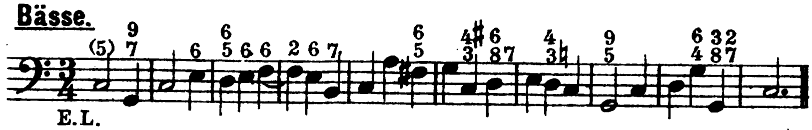


2.
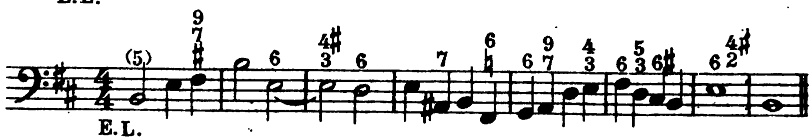


Bässe.

1.
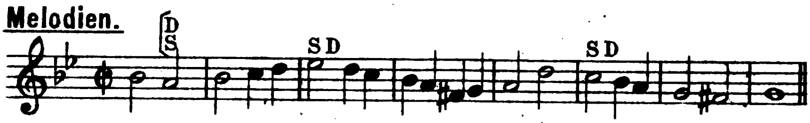


2.
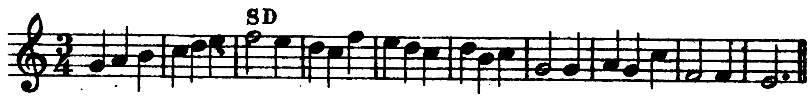


Melodien.
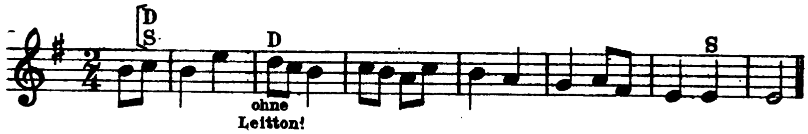
1.
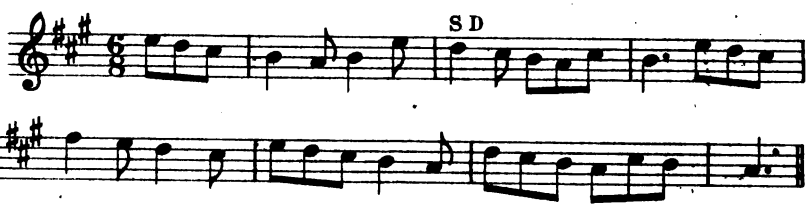


2.



3.



4.
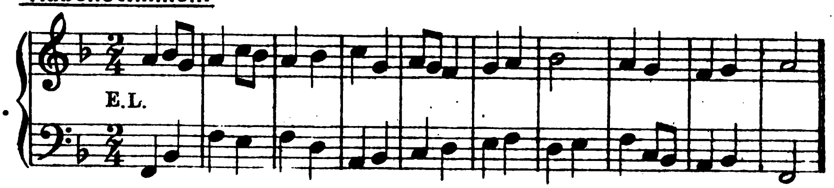


Zu Seite 145.
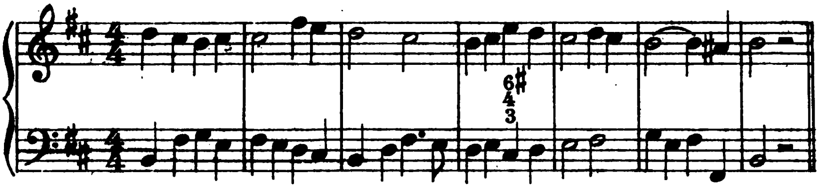
X.

Außenstimmen.

1.
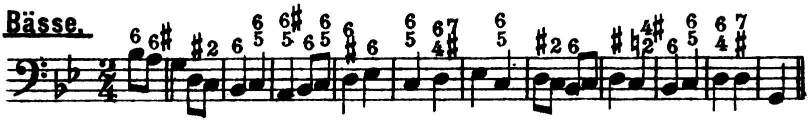


2.
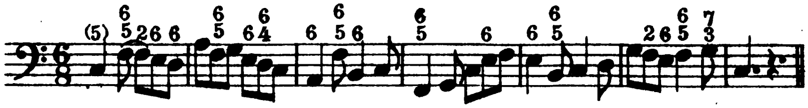


Bässe.

1.
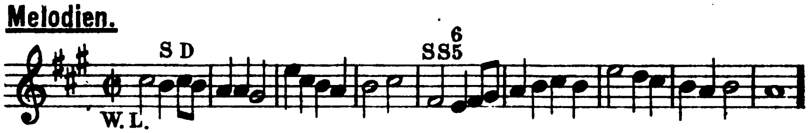


2.
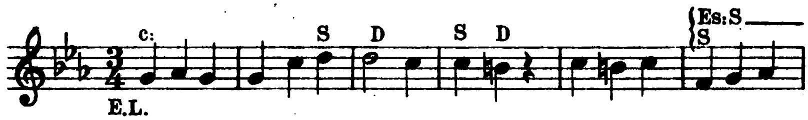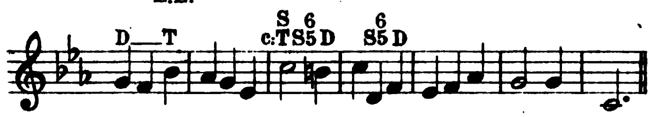


Melodien.

1.



2.



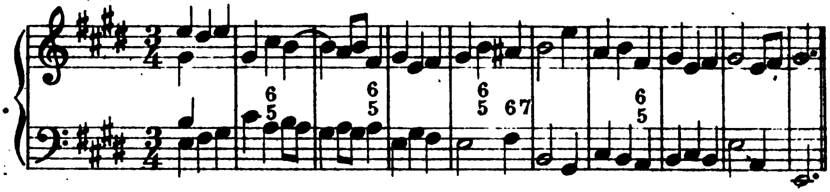


Choral: *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend!*
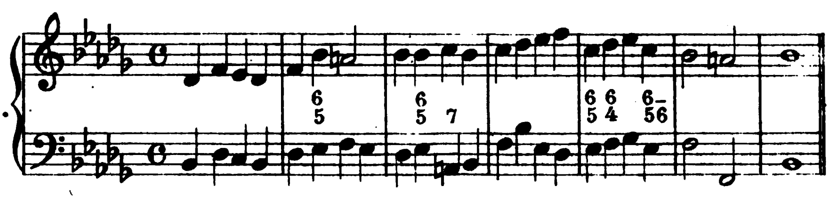
Zu Seite 150.

Außenstimmen.

1.
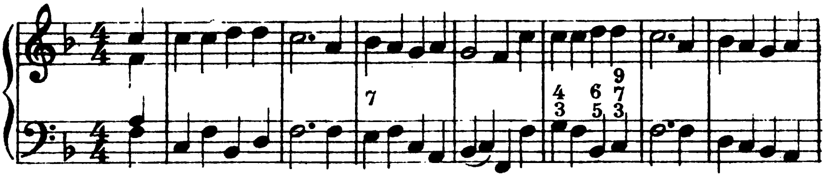


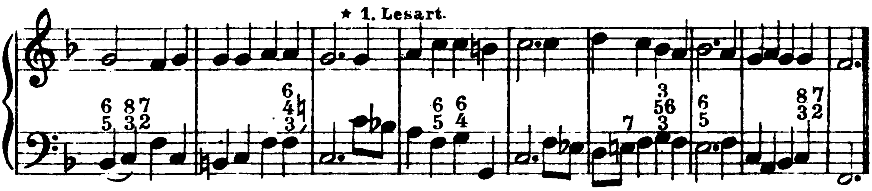
2.
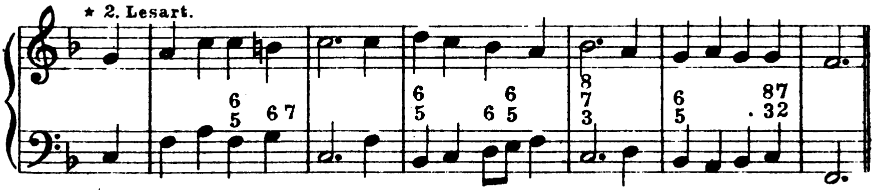


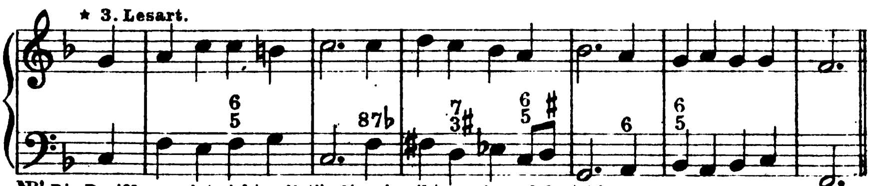
Choral: *„Nun danket alle Gott."*

3.







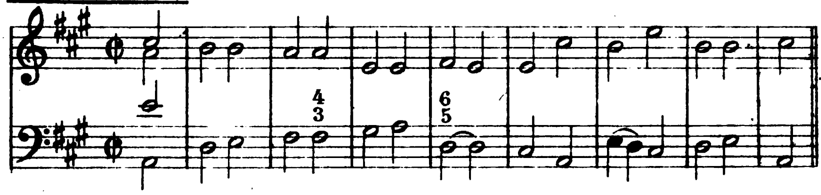


NB! Die Bezifferung ist <u>nicht vollständig</u>; sie gibt nur da und dort Fingerzeige.
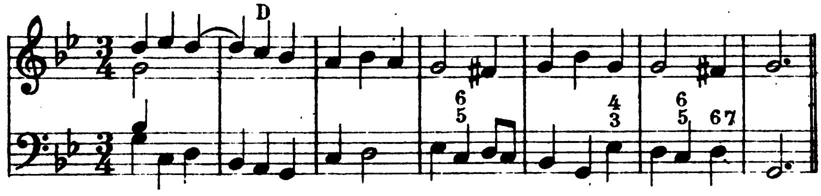
Zu Seite 153.

Außenstimmen.

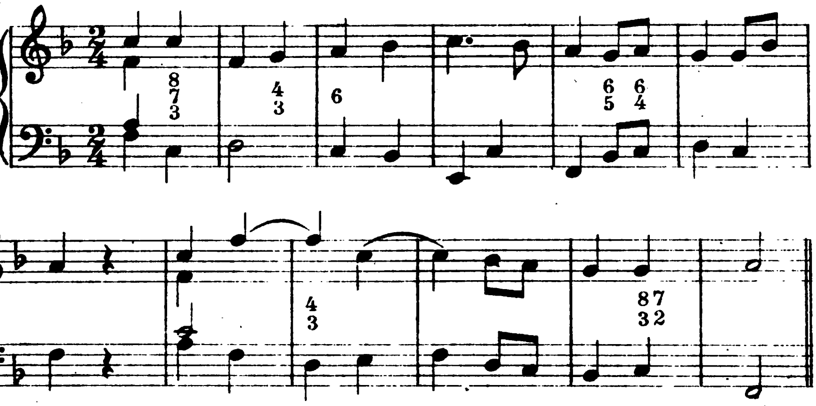
1.



2.

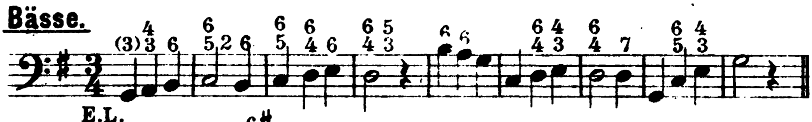


3.
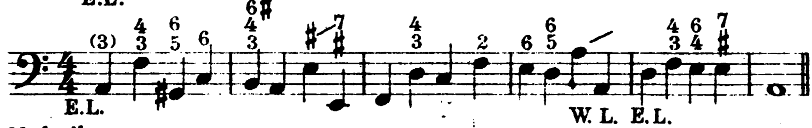


Bässe.

1.
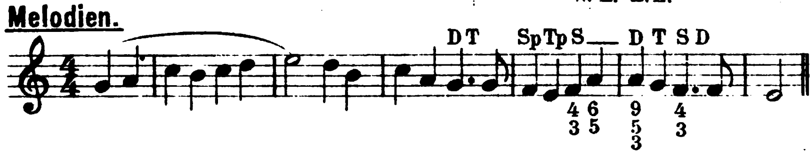


2.



Melodien.

1.
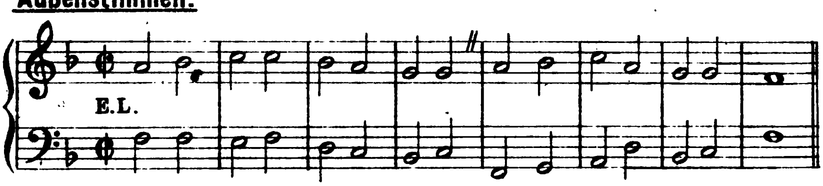


2.



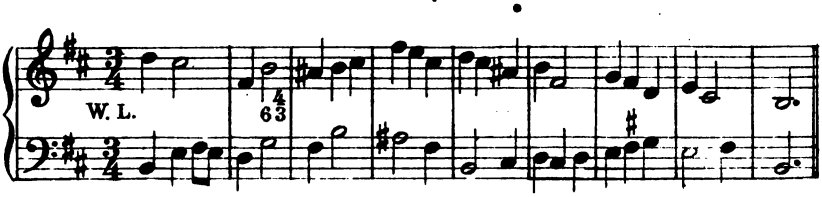
Zu Seite 156.

Außenstimmen.

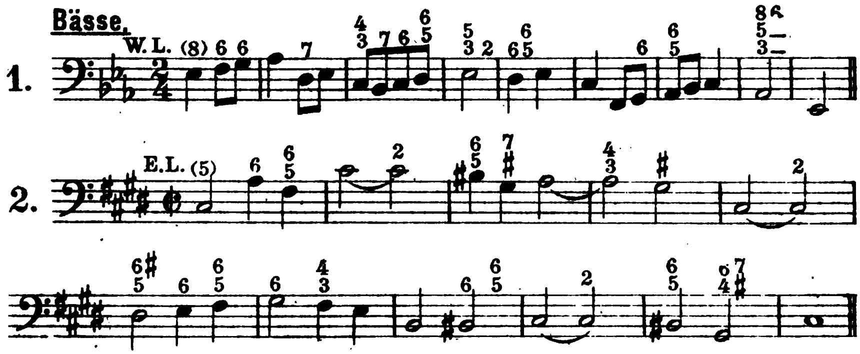
1.
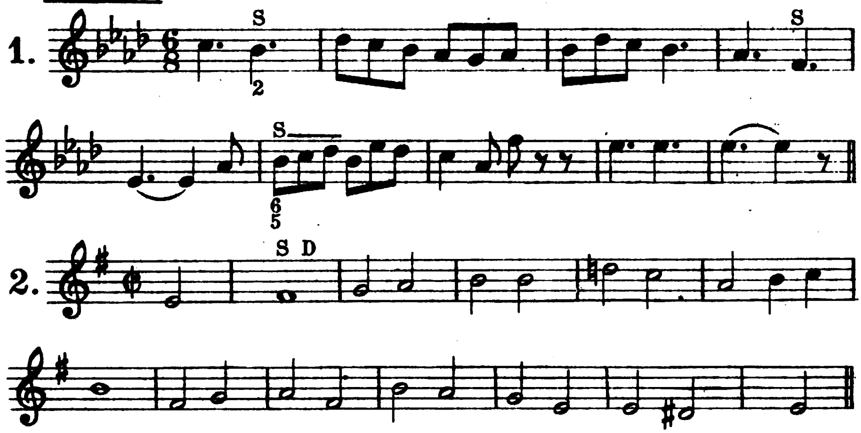


2.



Bässe.
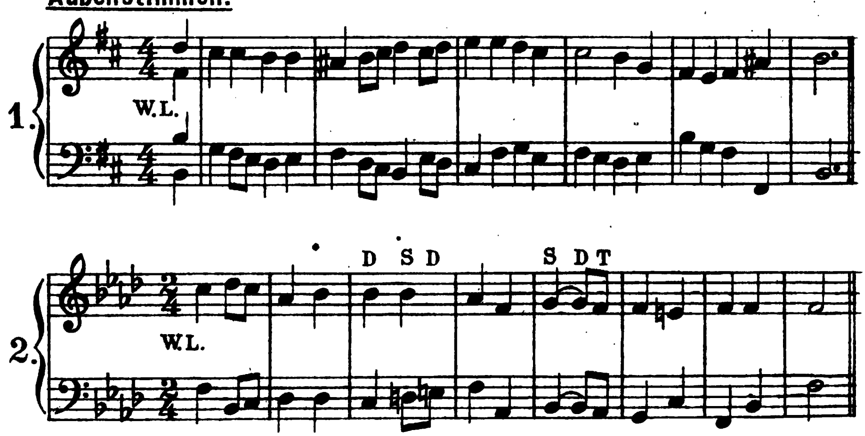


Melodien.
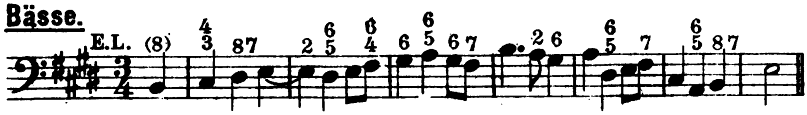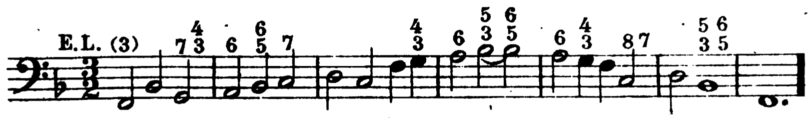


Zu Seite 166.

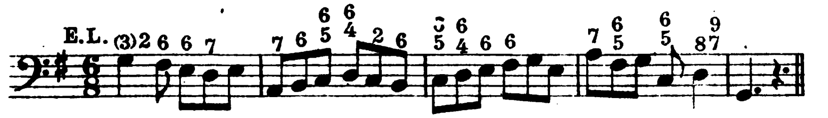
Außenstimmen.
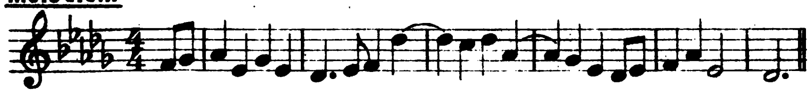


Bässe.

1. 

2. 
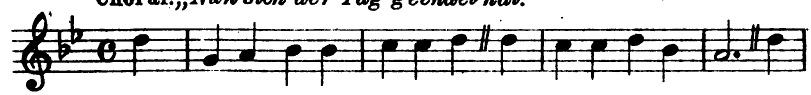
3. 

Melodien.

1. 

2. 

Choral: „*Nun sich der Tag geendet hat*"

3. 
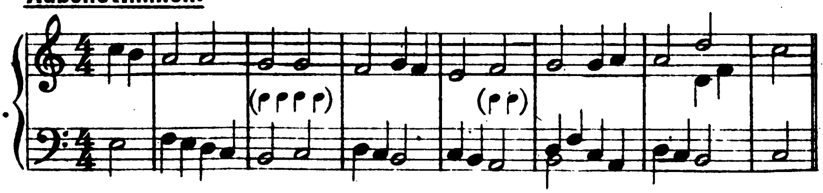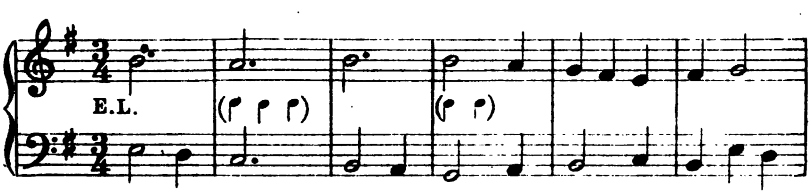


Ferner: „*O dass ich tausend Zungen hätte*" und andere Choräle.
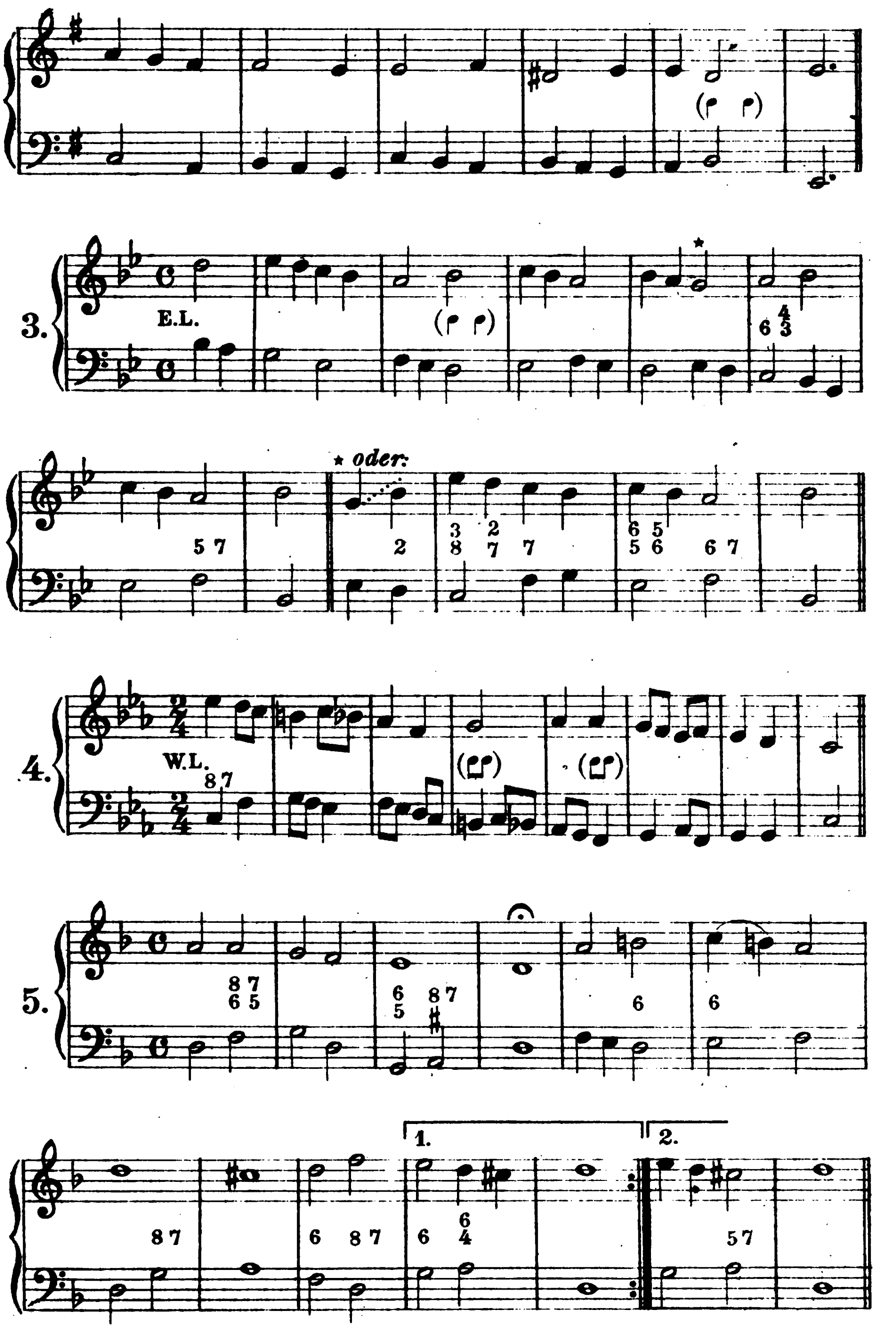
XI.

Zu Seite 178.
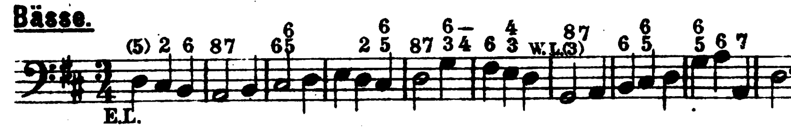
Außenstimmen.
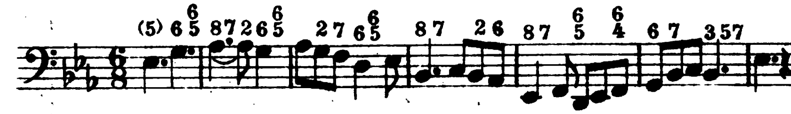
1. 
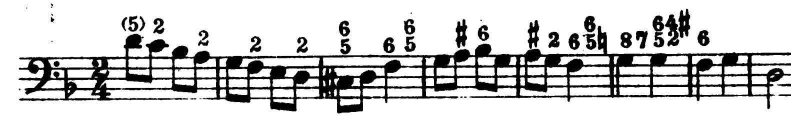
2. 


3.
E.L.
oder:
4.
W.L.
5.
1.
2.
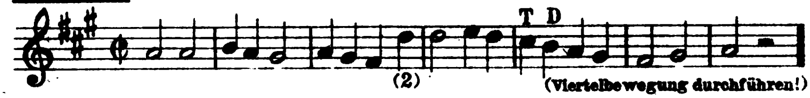
Bässe.

1.


2.


3.


Melodien.
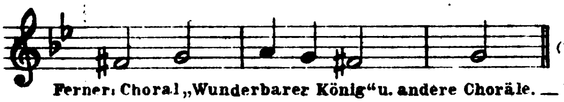
1.


(Viertelbewegung durchführen!)

2.


(Achtelbewegung durchführen!)

3.
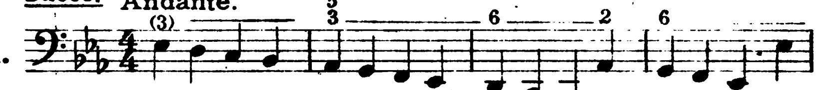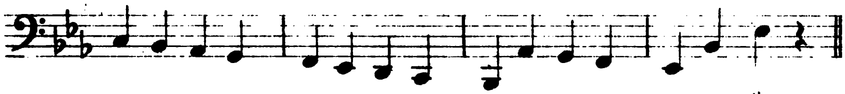



(Viertelbewegung durchführen!)
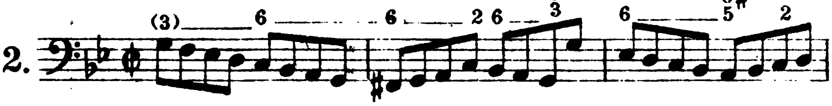
Ferner: Choral „Wunderbarer König" u. andere Choräle. — Frühere Aufgaben mit schreitenden B.-T. versehen!
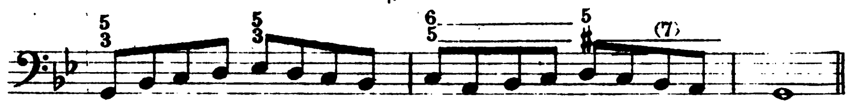
Zu Seite 187.
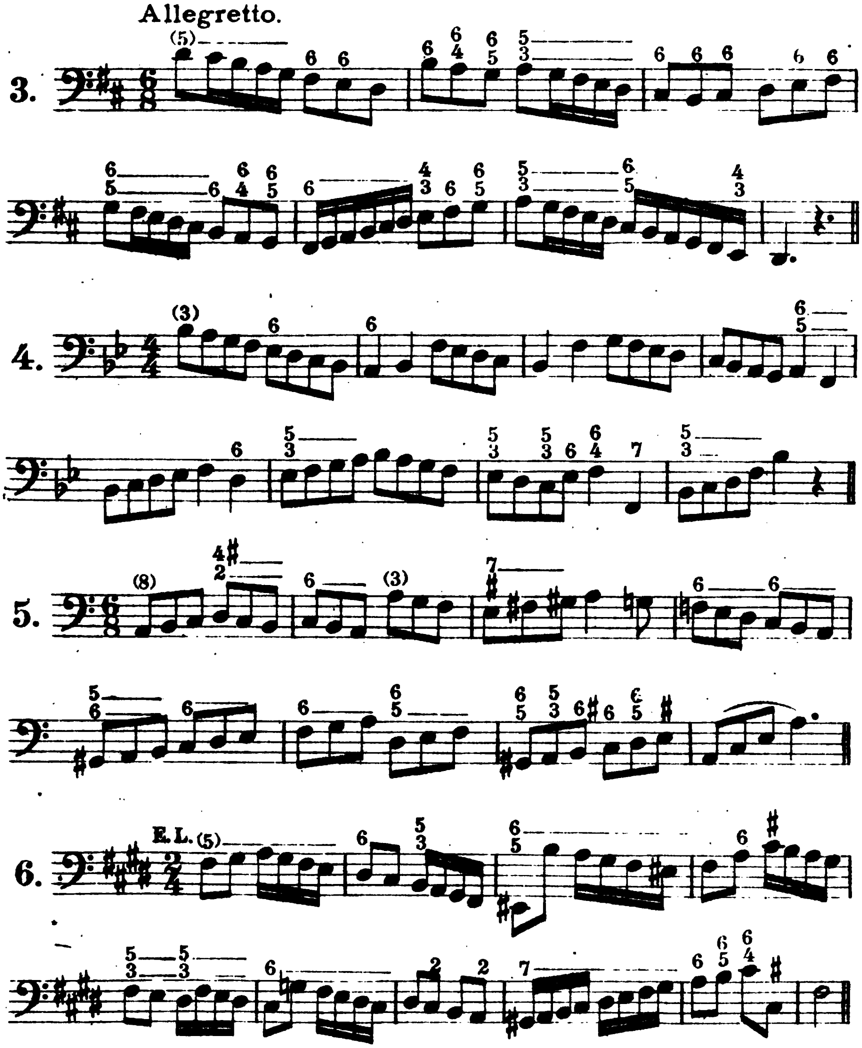
Bässe. Andante.

1.
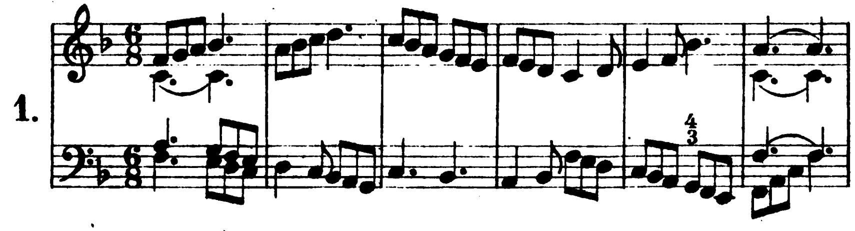



2.
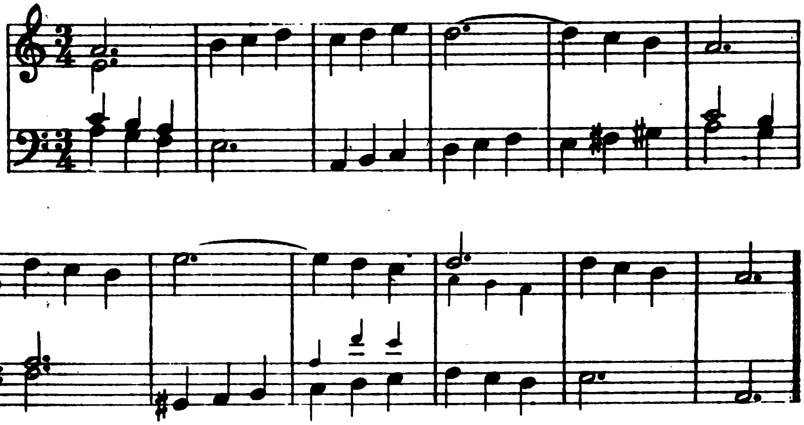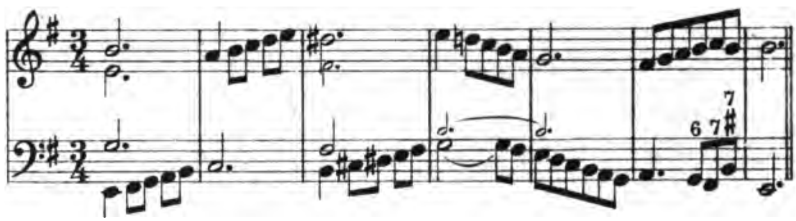





Außenstimmen.
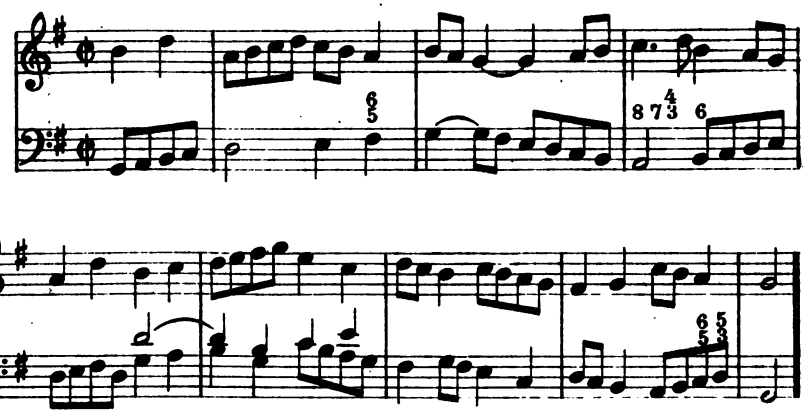


2.



3.
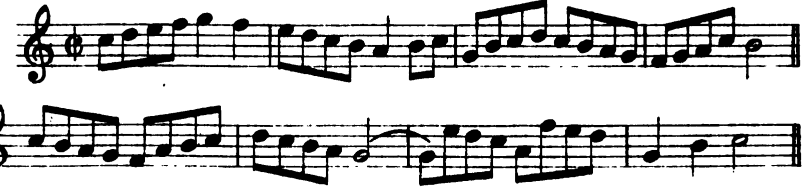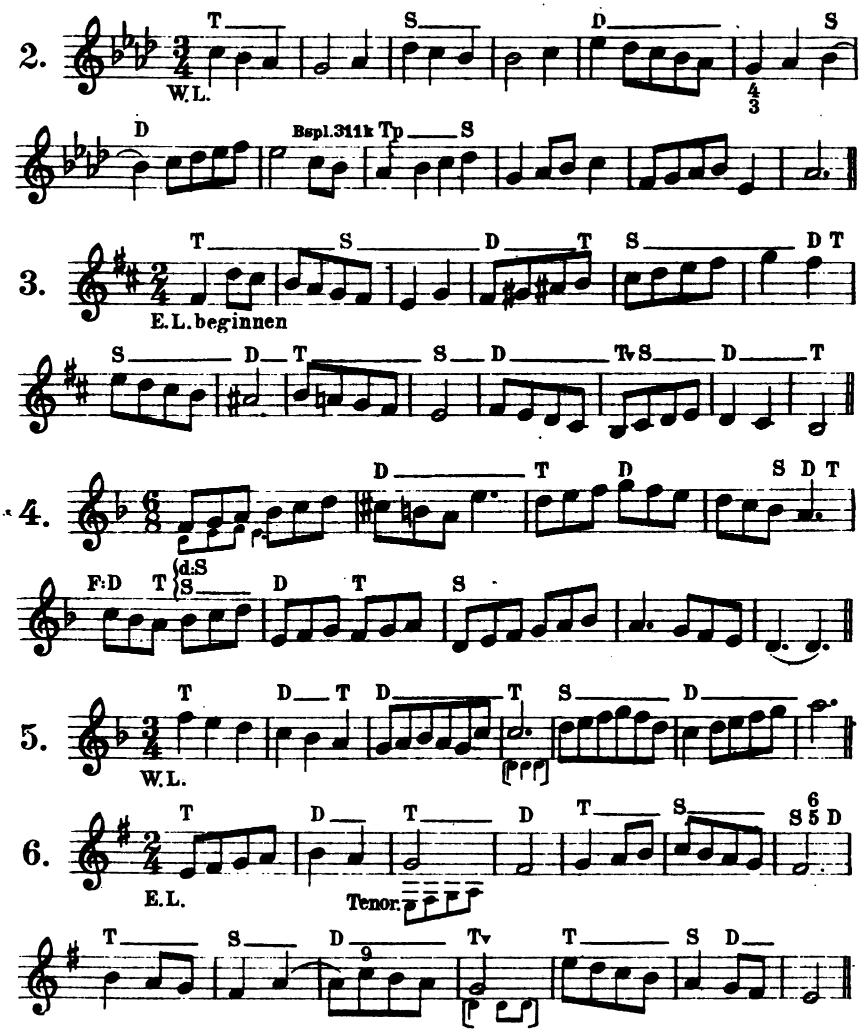


4.



Melodien.

1.

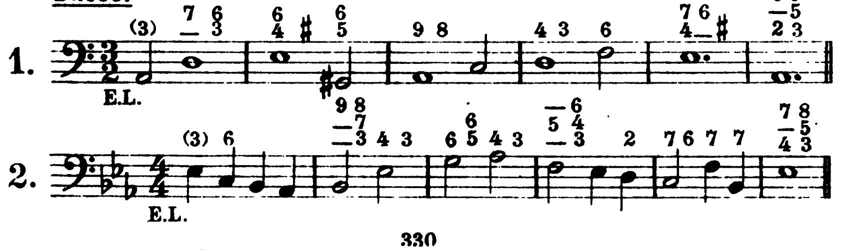


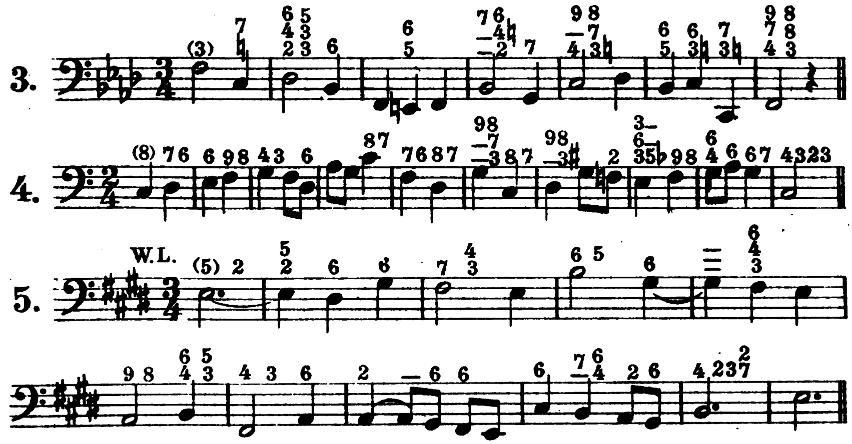


XII.
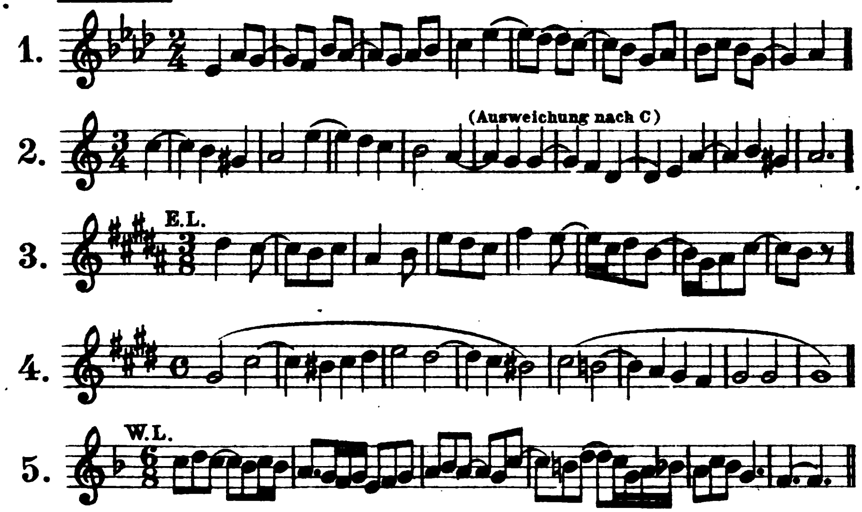
Zu Seite 193.

Bässe.
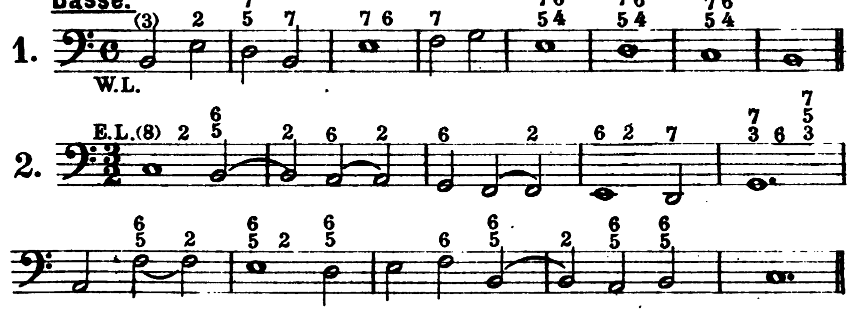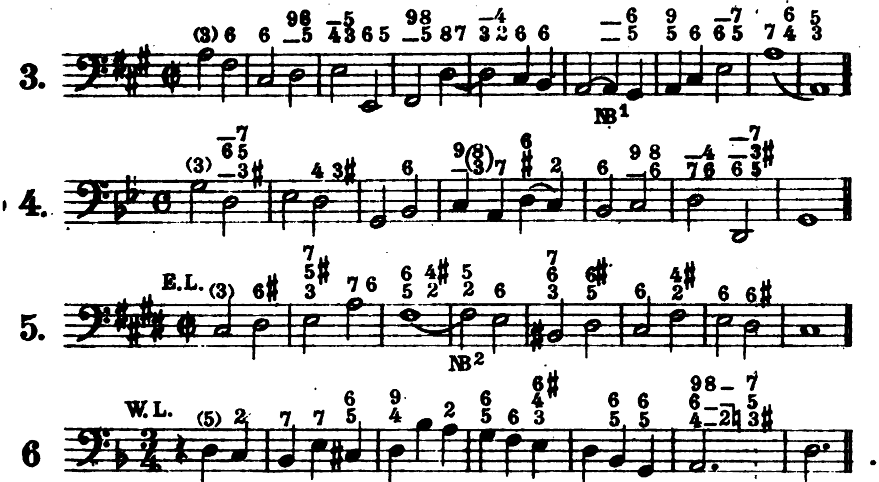




Melodien.



Zu Seite 205.
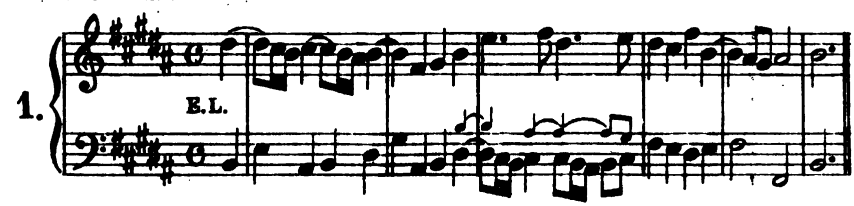
Bässe.
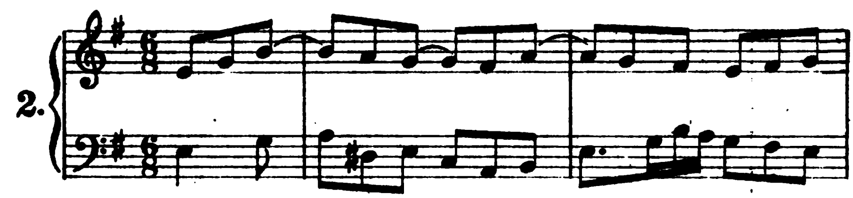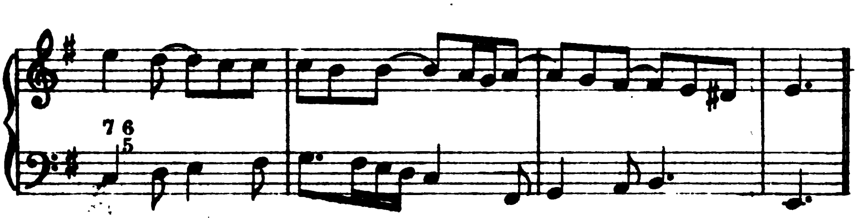




Man beachte, dass die Bassvorhalte bei NB[1] u. NB[2] verschieden beziffert sind.
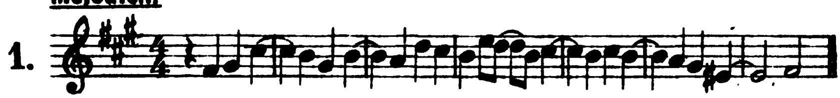
Außenstimmen.
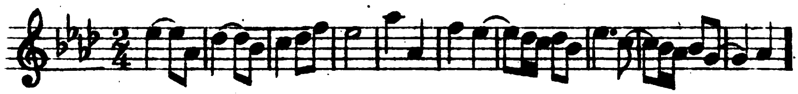






Melodien.



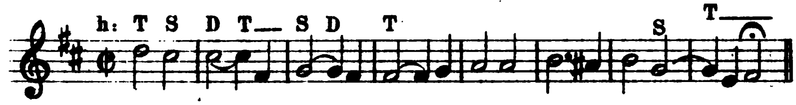
2.



3.
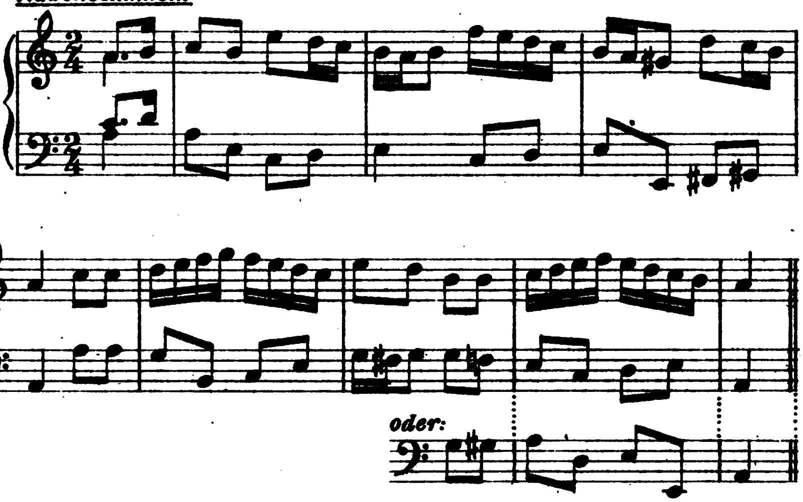


4.



Zu Seite 218.
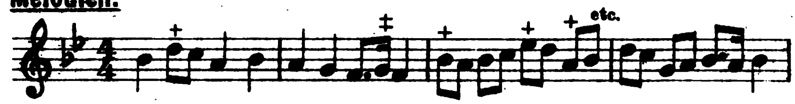
XIII.
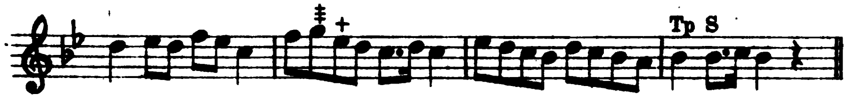
Außenstimmen.
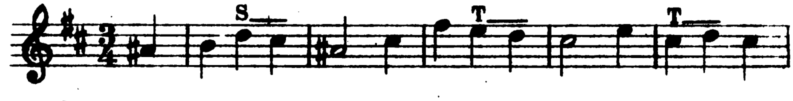


Melodien.
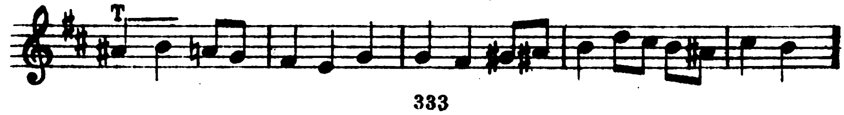
1.





2.
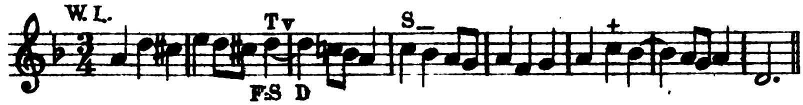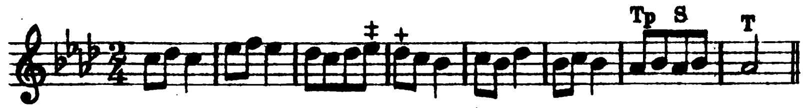




3.



4.



5.

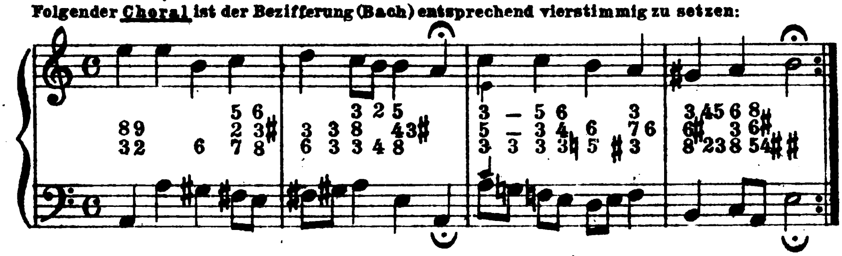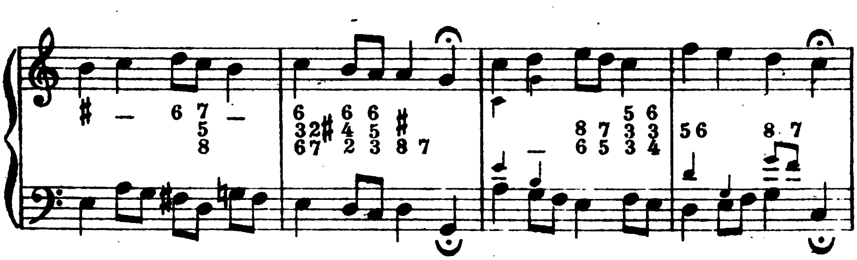


6.

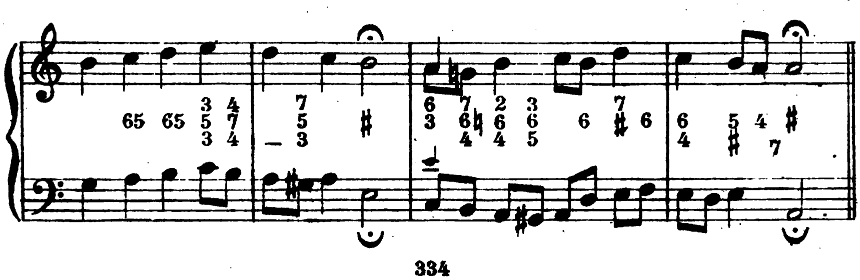


(Alles sinngemäß phrasieren!)

Folgender Choral ist der Bezifferung (Bach) entsprechend vierstimmig zu setzen:
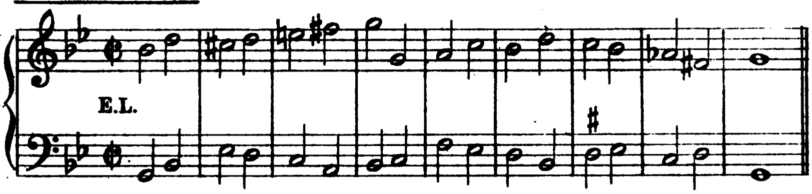






XV.
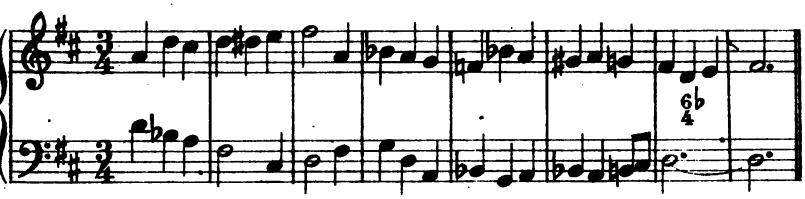
Zu Seite 243.

Außenstimmen.

1.

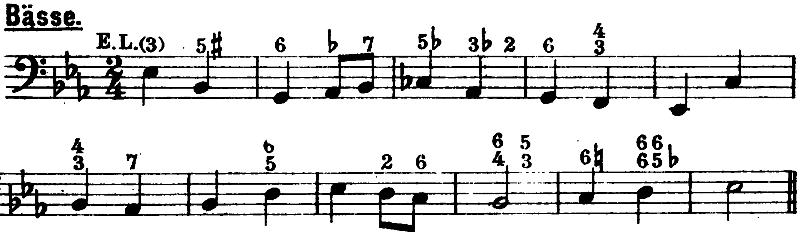


2.

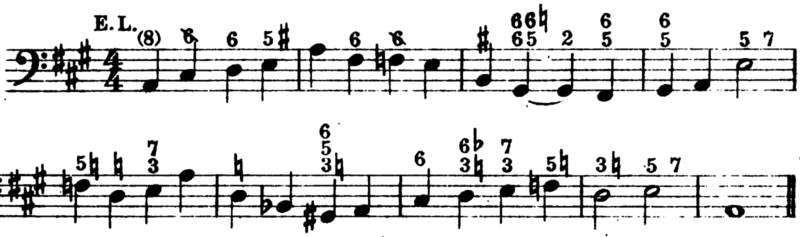


Bässe.

1.
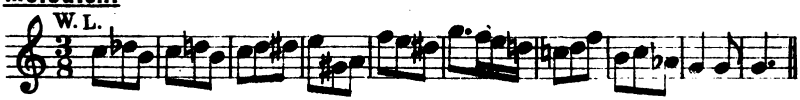


2.
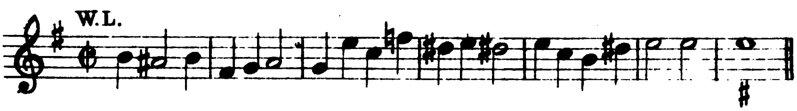


Melodien.

1.
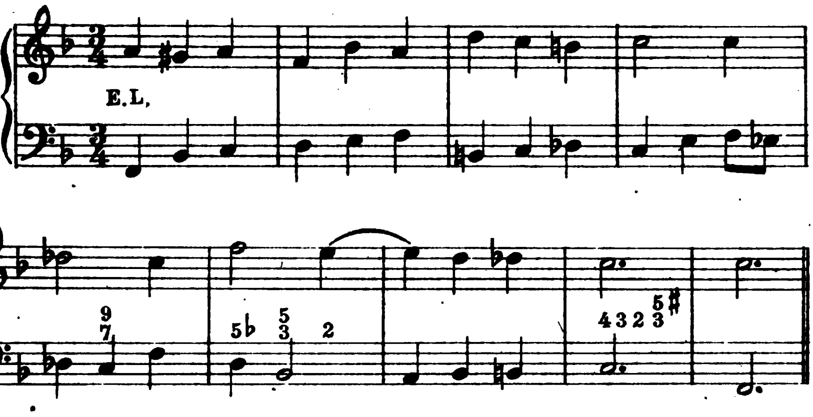


2.
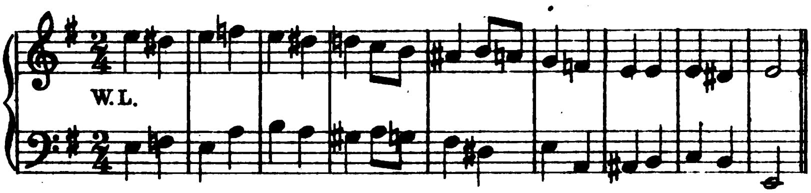


Zu Seite 259.

Außenstimmen.

1.
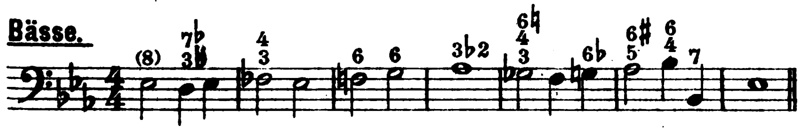


2.
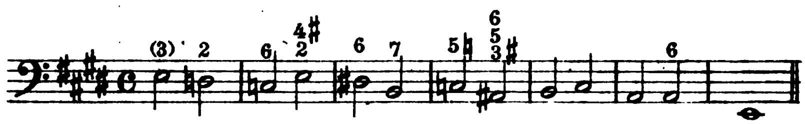


Bässe.
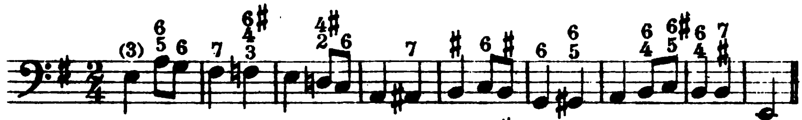
1.



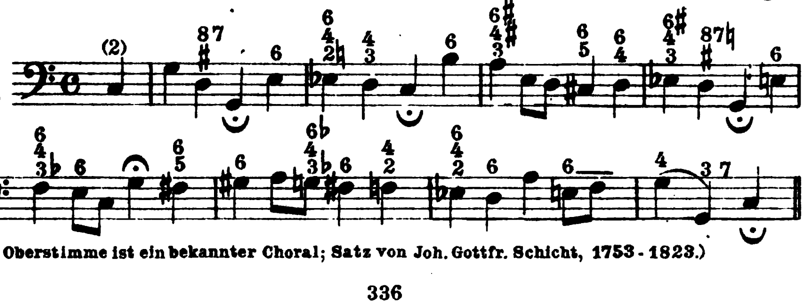
2.



3.
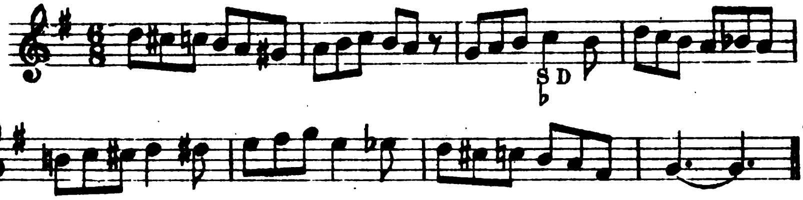


4.
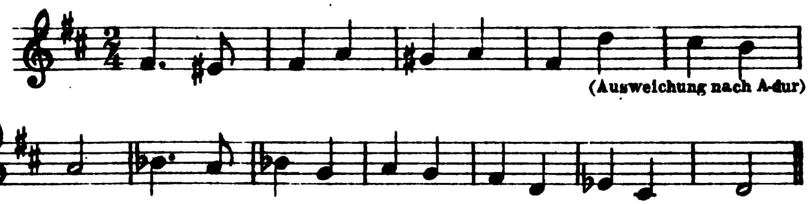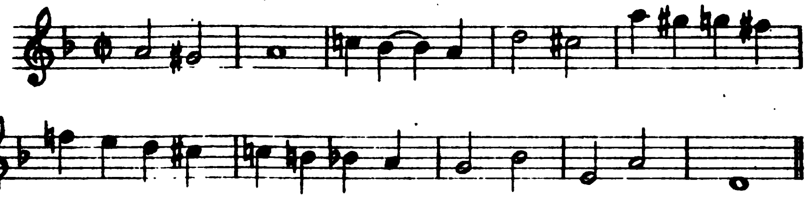


(Die Oberstimme ist ein bekannter Choral; Satz von Joh. Gottfr. Schicht, 1753 - 1823.)

Melodien.

1. 

2. 
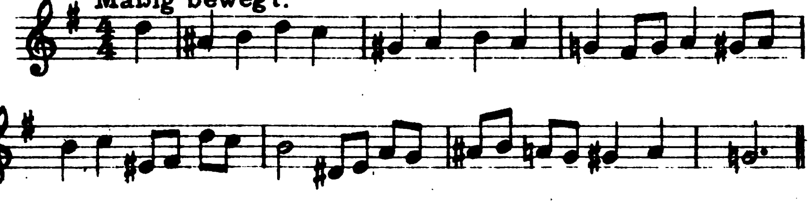
3. 

4. 
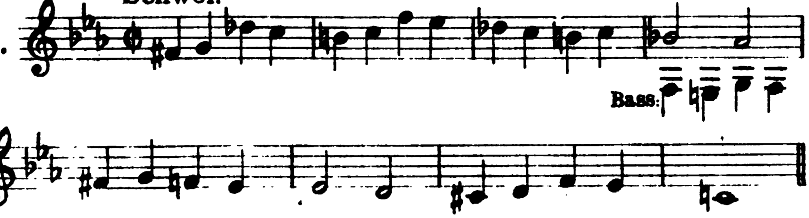
Zu Seite 267.

Melodien.

Mäßig bewegt.

1. 

Schwer.

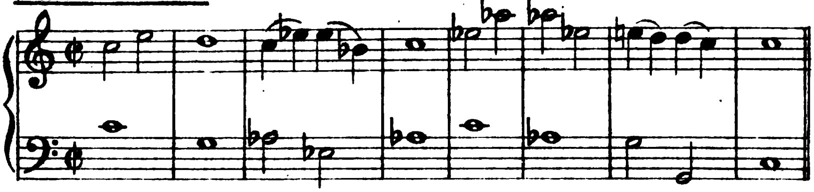
2. 

XVI.
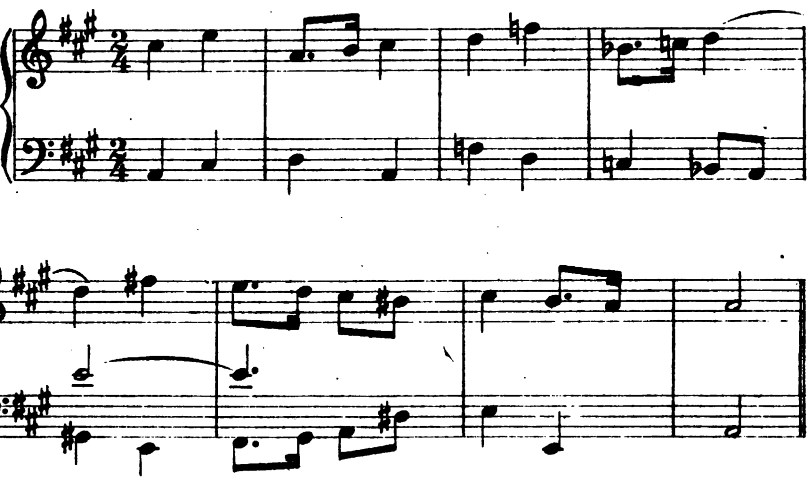
Zu Seite 278.

Außenstimmen.

1.
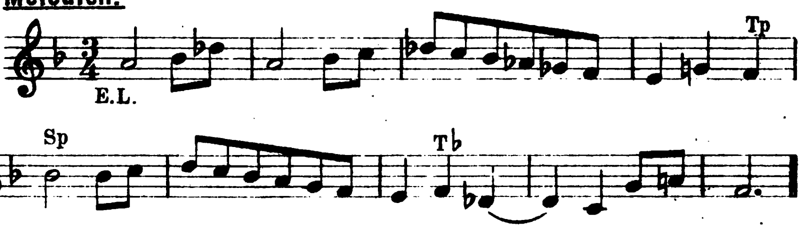


2.



Melodien.

1.


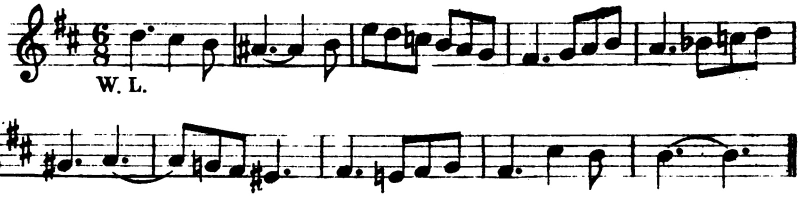
2.

